*Dalmaroni, Miguel*




# La palabra justa : Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002

*Miguel Dalmaroni*

---

# La palabra justa

*Miguel Dalmaroni*

# La palabra justa

*Literatura, crítica y memoria en la Argentina*
*1960-2002*

RiL editores

melusina editorial

Colección *Letras críticas*

Diseño de tapa e interiores: Melusina


Quintana 2976
B7602CHF – Mar del Plata
Buenos Aires – Argentina
Teléfono: (54-223) 4747906
E-Mail: melusina@copetel.com.ar
http:/ / melusina.tripod.cl

*En Chile*, RIL editores:
El Vergel 2882 – Oficina 11
Providencia, Santiago
Teléfono: (56-2) 2238100 / 2254269
E-Mail: ril@rileditores.com
www.rileditores.com

IMPRESO EN CHILE - PRINTED IN CHILE

---



ISBN 956-284-386-6

*para Manuel y Tomás,*
*para Luciana*

# Introducción

## *Las armas y las letras*

En una larga entrevista, hacia el final de su exilio, Juan Gelman contó que un día de los ajetreados años setenta, el poeta y guerrillero Francisco Urondo le propuso esta frase: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa”. La ocurrencia, como se ve, disuelve, mediante una extrema continuidad causal, el dilema que la cultura moderna nombra con la referencia a Cervantes, “las armas y las letras”, al identificar la obsesión esteticista de Flaubert por la palabra exacta con la tradición opuesta, la del “gobierno de la ciudad por los poetas”. Flaubertiano, luego quijotesco: la lógica paradojal del desafío que Gelman atribuye a Urondo parece condensar la historia de los debates que durante el siglo XX se acaloraron en torno de la figura del artista como “intelectual” y que, especialmente en América Latina hacia los años sesenta, naturalizaron una constelación de creencias dominadas por la convicción de que solo cierto *ajuste* con la acción política revolucionaria legitimaba cualquier otra práctica, especialmente la del escritor.

Casi tres décadas después, Martín Prieto tituló “La palabra justa” el octavo capítulo de una novela en la que un grupo de jóvenes amigos –lectores, poetas, intelectuales– planifica asesinar a un torturador de la dictadura: “A mí me cuesta mucho, me costó mucho, encontrar el adjetivo calificativo”, dice un personaje que intenta hablar del destinatario de esa venganza, y agrega pocas líneas más adelan-

te: "hay un dirigente de izquierda que dice que no se pueden proponer ideas nuevas a partir de una retórica antigua"[1]. La novela así, pone en boca de un político –no de un poeta–, una creencia que aplicaba el principio romántico y modernista (digamos, flaubertiano) de validez estética por la adecuación entre fondo y forma, a la literatura que se pretendiera revolucionaria, es decir a la vanguardia poética que se autorizaba por la política y que soñaba irrumpir con las credenciales de la novedad, la ruptura, la transgresión (el ejemplo más ecuménico está en lo que fue un lugar común de nuestra doxa cultural: la idea de que Julio Cortázar se contaría entre quienes terminaron de liberar el cuello de los escritores latinoamericanos de izquierda de la piedra de molino del stalinismo literario y sus variantes: Cortázar habría contribuido a modernizar el idioma de la cultura literaria de izquierda, lo que quiere decir que habría provisto una textualidad de vanguardia a la imaginación y a las subjetividades políticas vinculadas con la revolución social; pudimos creer que Cortázar escribió con eficacia ciertos sueños colectivos porque supo encontrarles la palabra justa, porque supo darles la forma –verbal, narrativa– que *les correspondía*: retórica nueva para ideas nuevas).

Al año siguiente en que Prieto fecha la composición de su novela, y mientras se discute en la Argentina de qué modo narrar el horror del exterminio dictatorial, el sueño del *desaparecido* Urondo ya suena remoto, pero no la búsqueda de una legitimación controvertida e inevitable del arte por la moral: en 1996, Ricardo Forster sostenía, por ejemplo, que el film *Noche y niebla* de Resnais, sobre los campos de exterminio nazis, no podría ser calificado de "bello" sino de "justo"[2].

Este libro relee diversos momentos, episodios y textos en los que se dirimieron modos de imaginar las relaciones entre literatura y política, entre *justeza* artística y justicia ideológica, por parte de escritores, críticos e intelectuales argentinos entre 1960 y 2002. Mi propia escritura crítica estuvo y está todavía comprometida con esos modos de imaginar; no soy, por tanto, quien deba medir hasta qué punto ni específicamente con cuáles, y por eso mismo no me he propuesto morigerar las marcas de ese compromiso que puedan leerse en las páginas que siguen.

Las primeras versiones de buena parte de los ensayos que, corregidos y reescritos, recopilo aquí, aparecieron en publicaciones más o menos especializadas. Otros fragmentos y apartados permanecían inéditos. La reunión de estos trabajos no compone una historia ni

---

1 Prieto, Martín, *Calle de las Escuelas n° 13*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, pp. 37-38. Tras el capítulo final se lee la datación "Rosario, 1994-1995" (p. 137).

2 Vuelvo sobre el texto de Forster en el capítulo IV de este libro.

una visión de conjunto del período al que corresponden los episodios y los textos que analizo (que, más bien, voy presentando en una sucesión semejante a la que propongo arriba con las citas de Urondo, Prieto y Forster, como fragmentos de un relato aún conjetural del que podrían formar parte). En todo caso, el libro podrá ser útil para la tarea más o menos colectiva de escribir ese relato, que algunos otros trabajos ya han iniciado con aliento abarcador y comprensivo: el ya clásico de Oscar Terán sobre los años sesenta, el pormenorizado estudio de José Luis De Diego sobre intelectuales y escritores argentinos entre 1979 y 1986, algunos ensayos de Graciela Montaldo y Claudia Gilman, entre tantos otros[3], además de los incontables estudios y debates en torno de los llamados "trabajos de la memoria" (con algunos de los cuales discuto en el capítulo IV). "Memoria" es una palabra que conlleva varias dificultades, por lo menos dos. Como dice el protagonista moribundo de *Las invasiones bárbaras*, la película de Denis Arcand, no hay museo del *holocausto* para los varios centenares de millones de personas exterminadas por el prolongado horror de la empresa imperialista en América Latina (para no hablar de todo el "Tercer Mundo").

Por otra parte, "memoria" (a semejanza de "narrativas") suele opacar la dimensión ideológica y siempre controversial de los relatos sobre el pasado (cuando uno se pregunta quiénes usan la palabra sin incomodarse, sospecha que la respuesta reúne demasiada gente). Con estas prevenciones, me arriesgo desde el título a mantenerla, porque para los interlocutores que imagino al libro, "memoria" refiere de modo eficaz al conjunto de prácticas de disputa por el sentido del pasado dictatorial y, por extensión, a momentos históricos recientes de violencia estatal extrema sobre los cuerpos físicos y sociales.

---

3 De Diego, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el* Facundo? *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001; Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; Montaldo, Graciela, "Intelectuales, autoridad y autoritarismo: argentina en los '60 y los '90", en Javier Lasarte Valcárcel (coord.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2001, pp. 59-74.

# I. Polémicas

## La injuria "populista"
## (episodios literarios de un combate político)

> Pero estuve pensando en el obrero caído
> y mi corazón está hecho pedazos.
>
> *Raúl González Tuñón*[1]

### *Las manos callosas del padre proletario*

En octubre de 1980, a propósito de una entrevista que le hizo la revista *Lecturas críticas*, Osvaldo Lamborghini decía que el enemigo de la revista *Literal*, que él publicaba junto con Germán García, había sido "el populismo"[2]; y agregaba:

> La estética del populismo es la melancolía [...]. ¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse [...]. Esto

---

1 De "Epitafio para la tumba de un obrero", en *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*, Buenos Aires, Tierra Firme, 1987, p. 74.

2 *Literal* se publicó en tres entregas: 1, noviembre de 1973; 2/3, mayo de 1975; 4/5, noviembre de 1977. Respecto del *antipopulismo* de la revista véanse especialmente "La flexión literal", N° 2/3, pp. 9-14 ("Que el realismo y el populismo converjan en la actualidad para formar juntos el bricolage testimonial es sólo el efecto de una desorientación que ya conoce su horizonte, es decir, sus límites y sus fracasos", p. 14); también "La historia no es todo", N° 4/5, pp. 9-18. Para una historia crítica de la revista, véase el imprescindible ensayo de Alberto Giordano, "*Literal* y *El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia", en su *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*, Buenos Aires, Colihue, 1999, Colección Puñaladas, pp. 59-87.

> es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa... [...]. No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento[3].

¿Qué podría tener en común esta impugnación de Lamborghini con el Juan Carlos Portantiero que casi veinte años antes, en 1961, reivindicaba la poesía de Raúl González Tuñón como una de "las realizaciones más afortunadas de un nuevo realismo inserto en la cultura contemporánea"?[4].

En su libro *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Portantiero había anotado, pocas páginas antes de exaltar a González Tuñón, que

> nuestra primera literatura de izquierda fue literatura de tesis, grandilocuente, abstracta, perturbada por la retórica. Su concepción del pueblo le impedía reflejarlo a no ser dentro de los marcos de la filantropía, del "pietismo". *Era necesario describir su dolor, las llagas de la explotación. Populismo* y "pietismo" están en las bases de nuestra literatura de izquierda...
>
> Resumidos, estos lastres de nuestra primitiva literatura de izquierda pueden darnos el siguiente panorama: *En lo filosófico, concepción populista de la clase obrera*, filantropismo, mesianismo proletario, tendencia maniquea a no profundizar en las relaciones humanas sino a presentar arquetipos: El Obrero, injustamente castigado, sujeto de todos los dramas posibles y El Burgués, visto a través de una imagen que, a fuerza de maldad, sería invencible (...). En lo literario, esta teorética abstracta degeneraría generalmente en retórica. (...) Una literatura *plañidera*, en fin, que niega... al realismo... (...). Muchos de los elementos del anarquismo del 900 (...) se prolongan naturalmente en Castelnuovo: *sobre todo el populismo, el naturalismo, la visión piadosa de la clase trabajadora ... (...) un tono quejoso, poseído por una elocuencia liberal izquierdista...*[5].

¿Cómo pensar esa coincidencia inesperada? ¿Por qué dos intelectuales tan diferentes y distantes, y que se oponen tan diametralmente en su juicio sobre el maestro y tutor de algunos jóvenes poetas

---

[3] Lamborghini, Osvaldo, "El lugar del artista. Entrevista a O.L.", *Lecturas críticas*, I, 1, Buenos Aires, diciembre 1980, p. 49.

[4] Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyon-Lautaro, 1961, p. 119.

[5] Portantiero, J. C., *op. cit.*, pp. 114, 115, 120. Cursiva en el original.

A partir de la cita de Portantiero, hago referencia en adelante a textos y episodios que se enmarcan en una historia política y cultural más amplia, que no reseño; para la cuestión de la historia de los debates teóricos, las

del sesenta, disponen de la misma retórica y de las mismas categorías para separar la paja del trigo?

Pero la persistencia del aparente malentendido es aún más prolongada: desde que comenzó a regresar del exilio dictatorial y se lo releyó en Buenos Aires, Leónidas Lamborghini mantiene la discusión de los sesenta en términos similares a los que habían planteado su hermano en 1980 y Portantiero casi treinta años antes, y en su caso la paradójica torsión del calificativo "populista" resulta incluso más fuerte o simétrica. Todavía en 1993, Leónidas sostenía que "hay gente que hace caer a los obreros de los andamios envueltos en seda, otro que se queja de la sirvientita. Llora, llora urutaú. Y no me gusta eso"[6]; y en 1987 recordaba los principios de su poética como la combinación de una estrategia formal y la construcción de un corpus preferido: por una parte, define sus ejercicios de reescritura como "anti-

---

revistas y el problema del realismo en el contexto del Partido Comunista Argentino, véanse los trabajos de Horacio Crespo, "Poética, política y ruptura" y de Horacio Tarcus, "El corpus marxista", los dos en Cella, Susana (dir.), *La irrupción de la crítica,* vol. 10 de Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 423-446 y 465-500, respectivamente La mejor síntesis crítica de los debates argentinos en torno del realismo literario (que toma la intervención de Portantiero y otras de intelectuales del PC) es "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", de María Teresa Gramuglio, especialmente el tercer apartado "Polémicas y defensas en la literatura argentina" (en Gramuglio, María T. (dir.), *El imperio realista*, volumen 6, de Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina,* Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 28-38). Para una historia de la literatura argentina de izquierda entre los años '20 y '30: Montaldo, Graciela, "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía", en Montaldo, G. (comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 367-391; Sarlo, Beatriz, "La revolución como fundamento" en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 121-153; y Eujanián, Alejandro y Giordano, Alberto, "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda", en Gramuglio, *El imperio realista, op. cit*., pp. 395-415 (en el mismo volumen, se incluye el excelente trabajo de Adriana Astutti sobre Elías Catelnuovo). El agudo trabajo de Sergio Pastormerlo, "Las desigualdades de una diferencia. Las relaciones de dominación entre vanguardia y boedismo en la década del '20", presenta una descripción sociológica de los vínculos de la literatura argentina de izquierda con la dinámica del campo literario (en Vázquez, María Celia y Pastormerlo, Sergio, *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo,* Buenos Aires, Eudeba, 2001, pp. 293-296.

6 Dalmaroni, Miguel, "Entrevista con Leónidas Lamborghini: Romper con el sonsonete elegíaco", en *La muela del juicio,* VIII, N° 4, La Plata, octubre-diciembre 1993, p. 19. Leónidas ha sugerido discretamente pero más de una vez que es de sus propias obsesiones *anti-elegíacas* contra la poética de Raúl González Tuñón de donde las tomaría su hermano Osvaldo.

lirismo, anti-lagrimita" y "antihumanismo"; "contra esas humedades –propone–, dureza, sequedad", es decir un "rechazo" que produjo cierta "ruptura"; a la vez, reivindica una "continuidad con la línea de los gauchescos, el grotesco, los saineteros, Arlt, el Olivari de *La musa de la mala pata*, los letristas del tango, Marechal...". Ahora bien, trazado ese programa doble –una estrategia compositiva de vanguardia, es decir *elevada*, sobre un repertorio *bajo*–, lo razona como el causante de dos descalificaciones antagónicas que habría recibido su obra poética: "¡Populismo! Y ya está la etiqueta. O si no, desde ciertos autores de la 'izquierda': ¡Elitismo! Otra etiqueta"[7].

## *El pueblo es uno, bueno y bello*

Hasta hace poco, el problema "cultura popular" estuvo de moda. Se repetía al respecto que uno de los fenómenos propios de la llamada modernidad es el de la escisión de la "cultura"; o, dicho según la experiencia de los sujetos letrados, el descubrimiento de la heterogeneidad de la cultura, especialmente desde que comienza a ser advertida la existencia de una cultura "otra", la llamada "cultura popular", o luego "de masas", "industrial" o "comercial". Se recordaba que este fenómeno estuvo indisolublemente vinculado con los procesos de secularización y democratización del modo social de vida, y con la paulatina pero por momentos espectacular emergencia de un mercado cultural, de alcance "popular", masivo o, mejor, socialmente heterogéneo, inestable y múltiple, y con el consiguiente reemplazo de los sujetos lectores conocidos, próximos y minoritarios, por la poderosa y nueva categoría de "público" (una noción que se superpone con las nuevas concepciones de *ciudadanía*). Como se sabe, este último dato forma parte de las tensiones constitutivas de la literatura moderna: condición de su autonomización económica y simbólica respecto del poder político y religioso, y a la vez novedosa amenaza de disolución de las "bellas letras" o de la cultura "clásica", la democratización a un tiempo de la política y de la cultura puede pensarse como el punto en torno del que se aglutinan todos los conflictos de las prácticas literarias durante el capitalismo. Esas tensiones inclu-

---

[7] "Reportaje: el solicitante descolocado. Contra las humedades de la canalla elegíaca" [Entrevista a Leónidas Lamborghini], en *La danza del ratón*, VII, N° 8, Buenos Aires, agosto de 1987, p. 4. La estrategia autodescriptiva de Lamborghini tuvo algún eco; el miércoles 15 de julio de 1987, por ejemplo, el matutino *Página/12* publicaba una nota de R. Ríos, "Una revolución poética que no cesa", en cuya bajada se anunciaba que entre las "claves de su obra" se contaba "una ausencia absoluta de populismo".

yen además cambios particulares de las relaciones entre elites sociales, Estado y elites culturales: los escritores en su sociabilidad y los textos en sus figuraciones postulan una y otra vez sueños o pesadillas de orden social; o, a la inversa, conciben la literatura como la práctica de desujeción de la cárcel del orden. Formas y ocurrencias –estentóreas o asordinadas– del llamado "lector letrado" en un sentido no restringido, es decir, como un campo de determinaciones que explican las condiciones de la literatura "culta" o dominante de la modernidad en términos de construcción –siempre a la vez contenciosa y ambigua, confrontativa y negociada– de nuevos lugares de enunciación. Divergencias e irritaciones como las protagonizadas por los Lamborghini pueden encuadrarse, así, en esa prolongada historia política de la literatura.

Por otra parte, "populismo" y "populista" integran el diccionario usual tanto de la cultura política como de las ciencias sociales, particularmente o con mayor énfasis en América Latina. Aunque ese campo de usos y abusos parezca infinito, creo que es posible recordar algunos episodios y registrar algunas notas críticas acerca de las numerosas ocurrencias de "populismo" y "populista" en lo que podríamos llamar la cultura literaria argentina de izquierda, desde el libro de Portantiero en adelante. Especialmente en discursos polémicos o con alguna pretensión beligerante –poéticas, manifiestos, declaraciones, editoriales, reportajes, artículos y notas críticas, ensayos[8]– se hablaba de "literatura populista" para referir un conjunto variado de textos y prácticas literarios a los que se atribuían algunos de estos rasgos: a) parentesco con poéticas de tipo naturalista, o con alguna de las formas del "realismo" recomendadas desde discursos provistos de alguna autoridad teórica o normativa (la versión más sofisticada teóricamente estaría en algunos momentos o por lo menos en algunos usos de la obra crítica y teórica de G. Lukács; la más preceptiva y formularia, en la doctrina oficial del zhdanovismo o "realismo socialista" soviético y en su acatamiento por parte de las políticas culturales del Partido Comunista Argentino; la que instala el debate en la cultura argentina de izquierda, en episodios como el rescate –por parte de algunos escritores de "Boedo"– de la estética de la novela social de Manuel Gálvez[9]); b) propósitos pedagógicos, didácticos o

---

[8] Intentamos englobar en esta enumeración clases de textos que compartan un carácter de intervención en el debate público referido a la literatura.

[9] Olivari, Nicolás y Stanchina, Lorenzo, *Manuel Gálvez: ensayo sobre su obra*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1924. Sobre la significación de ese libro, véase Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, op. cit*, especialmente pp. 189-196.

moralizantes; c) concepción instrumental y expresiva del lenguaje, que apela por consiguiente a un repertorio reconocible de materiales discursivos (lo que Portantiero especifica como "retórico"); d) optimismo revolucionario" o "histórico" más o menos obligatorio; e) búsqueda de determinados efectos de lectura de *identificación emocional o compasiva*; f) preferencia por temas y tópicos del *imaginario proletario*: el texto se presenta como "pintura" de tipos definidos por su presunta correspondencia con una clase social directamente identificable fuera del texto, y por tanto, como representación de las desgracias, infortunios y tribulaciones de ese sujeto (el "pietismo" de Portantiero). Pero si estos rasgos tienen mucho de proyección retroactiva del término sobre polémicas literarias anteriores al contexto de los debates que citamos, el siguiente parece en cambio el más constante: "populismo" como maniqueísmo moral (a veces emparentado con ideologías humanistas, religiosas, etc.) en la distribución de roles estereotipados según la distinción clasista anterior: los burgueses son irredimible y completamente malos; los proletarios, naturalmente buenos. O también, en correlación directa con los discursos más próximos a lo que en política se ha entendido como "populismo", caracterización "paternalista" y "demagógica" del "pueblo" como sujeto social uniforme, naturalmente progresivo y ejecutor de la justicia, la verdad o las conductas "correctas", acertadas, etc. Este último rasgo es quizás el más persistente en los sucesivos usos de "populismo" en los debates a que me refiero, y coincide en gran medida con las definiciones politológicas más recurrentes del término:

> Pueden ser definidas como populistas aquellas fórmulas políticas por las cuales el pueblo, considerado como conjunto social homogéneo y como depositario exclusivo de valores positivos, específicos y permanentes, es fuente principal de inspiración y objeto constante de referencia[10].

---

[10] Incisa, Ludovico, "Populismo", en Bobbio, Norberto y otros, *Diccionario de política*, México, Siglo XXI, 1992, 6ª edición, p. 1247. Son muy numerosas las revisiones recientes del problema que retoman los enfoques *clásicos* de Germani, Di Tella y Laclau, y la relación populismo / peronismo; algunas pueden hallarse en Touraine, A., *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*, PREALC-OIT, Santiago de Chile, 1987, pp. 139 y ss.; De Ipola, Emilio, *Investigaciones políticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, pp. 21 y ss.; Svampa, Maristella, *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994, pp. 211 y ss.; y Viguera, Aníbal, "'Populismo' y 'neopopulismo' en América Latina", en *Revista Mexicana de Sociología*, LV, 3, julio-setiembre de 1993, pp. 49 a 66.

Una definición semejante puede inferirse sin dificultades del análisis histórico de la cultura argentina de los años cincuenta que propone Oscar Terán, sobre la que volveré inmediatamente; en Terán, Oscar, "Rasgos de

## *La culpa la tiene Perón*[11]

Fueron varios los factores que alentaron la carrera exitosa de la injuria "populista", manteniendo cierto nudo estable de sentido y, a la vez, la posibilidad de su aplicación a posiciones y prácticas literarias, estéticas, culturales y políticas sumamente diversas y a veces opuestas.

Entre las circunstancias que propiciaron esa vigencia con variaciones, se cuentan dos o, mejor, su combinación: ciertas discusiones de la izquierda, en el contexto del peronismo. En primer lugar, me refiero a que el ingreso a la cultura literaria argentina de ciertos debates estéticos de la izquierda, *calza* con polémicas análogas o relativamente coincidentes en la fase de desarrollo del debate político que le es contemporáneo en América Latina y sobre todo en el Río de La Plata. Específicamente, el tipo de debate entre el "realismo" de Lukács y el "modernismo" vanguardista de Brecht (que se desarrolla en Europa durante la década de 1930) encuentra un campo propicio, un contexto de reemergencia, en el ambiente literario argentino poco después de iniciada la larga serie de disidencias y desprendimientos del Partido Comunista a fines de los años cincuenta. Esas rupturas habían autorizado y abierto a la vez una situación cultural que estimularía la crítica y el abandono de los cánones estéticos oficiales, más o menos ligados al "realismo socialista"[12]. En la Argentina de los años sesenta y setenta, ese debate encuentra su paralelo menos en un incidente teórico (menos aun en una disputa preceptiva entre, por ejemplo, "lukácsianos" y "brechtianos") que en el conjunto disperso de numerosas prácticas específicas y coyunturas generadoras de polémicas. Habría que hablar de un intermitente y a veces sordo pero sostenido debate en el campo de la cultura de izquierda, o de un sentido común antes que de un debate, entre estéticas representativistas (ligadas en mayor o menor medida al prestigio del "realismo" como una de sus tradiciones más fuertes y, por tanto, a la literatura

---

la cultura argentina en la década de 1950", en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp. 195 y ss.

[11] Lamborghini, Leónidas: "En todo caso, si esta obrita mereciera el calificativo de deleznable la culpa es del General. ¿Acaso, según opinión mayoritaria en nuestros días, la culpa de todo no la tiene Perón?", en *Perón en Caracas*, Buenos Aires, Folios y Ediciones La Gandhi, p. 7.

[12] La polémica citada puede leerse en Brecht, Bertold, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1984 (1ª ed.: 1973); y en Lukács, G., *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963 (uno de los textos de Lukács que más circuló y se discutió en Buenos Aires durante los años sesenta; la fórmula "realismo crítico" se convirtió en uno de los automatismos discursivos más usuales en los debates literarios).

de Boedo y al problemático Roberto Arlt) y estéticas de vanguardia (más en general, modernizantes) con componentes productivistas. Durante los años sesenta en Buenos Aires, la historia política sigue estimulando un tipo de disputa que ya tenía su forma local por lo menos desde los años veinte, es decir que, en la imaginación cultural, la modernización estética se vincule a alguna clase de elite y se presente como un escollo para las morales literarias de la izquierda.

En segundo lugar (y este es un factor decisivo, que en términos históricos se corresponde con el primero), casi todos los usos de "populismo" en el debate literario establecen algún grado de contacto con el contexto que se ha denominado del "posperonismo", que en adelante teñirá en mayor o menor medida todas las prácticas del campo cultural. Esto significa, específicamente, que el espacio de la cultura de izquierda incorpora como variable para identificar a sus actores (es decir para aprobarlos o impugnarlos), el grado de rechazo, distancia crítica o proximidad que cada uno establezca con la versión argentina de lo que en política se denomina "populismo", esto es, con el peronismo. Esa variable de identificación se fue haciendo cada vez más disponible para ciertas fracciones de izquierda a medida que iba tomando forma la revisión del peronismo que, desde diversas zonas del intercambio intelectual, se inició durante el último lustro de los cincuenta: digamos, desde el arrepentimiento *paternalista* hacia las masas por parte de Sábato[13], hasta esa exitosa reemergencia del nacionalismo que J. J. Hernández Arregui protagonizó y denominó "izquierda nacional"[14], pasando incluso por algunas consideraciones casi *populistas* (la cursiva no alcanza a resolver la inevitabilidad del término) de Martínez Estrada[15].

En relación con esos dos factores pueden pensarse los usos de "populismo" en los debates de la izquierda acerca de la literatura.

---

[13] Sábato, Ernesto, *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo*, Buenos Aires, Imprenta López, 1956.

[14] Hernández Arregui, Juan José, *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, Amerindia, 1957.

[15] Martínez Estrada, E., *Qué es esto. Catilinaria*, Buenos Aires, Lautaro, 1956. Para un análisis detallado de este proceso, véase el trabajo de Terán ya citado, además de su *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pp. 97 a 128 especialmente; y en el trabajo de Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, el apartado "¿Qué hacer con las masas?" del "Estudio prelimiar", así como la selección de textos, donde se incluyen fragmentos de los que menciono aquí y de otros (Buenos Aires, Ariel, "Biblioteca del Pensamiento Argentino", pp. 19-42 y 117-179). También Sigal Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991; y Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1998.

Tomando el de Portantiero como un caso típico, se puede distinguir la significación del término entre la disidencia intelectual que comienza a generarse con la crisis del Partido Comunista desde fines de los años cincuenta. Es preciso tener en cuenta al respecto que el libro de Portantiero es una novedad, y que tal novedad está estrechamente ligada a la crisis que el peronismo produjo en la historia de los intelectuales argentinos de izquierda: *Realismo y realidad en la narrativa argentina* es uno de los primeros libros de crítica literaria gramsciana escritos en el país (si no el primero cuando se considera su ambición abarcadora)[16], y es directa y explícitamente de la obra del marxista italiano de donde provienen tanto sus concepciones de los vínculos entre "fondo y forma" artísticos como la importancia concedida al "nexo intelectuales-sociedad" y a la categoría de pueblo-nación como definidora del sujeto colectivo revolucionario; en efecto, la ansiada correlación entre los dilemas de "fondo y forma" e "intelectuales y pueblo" muestra, como lo ha señalado recientemente Graciela Montaldo[17], que la discusión se dirime en torno de un concepto *a la vez* estético y político, el concepto de *representación*: cuál es la forma en que ha de representarse literariamente la realidad social para que los artistas e intelectuales cumplan así su misión como representantes del pueblo. Es en ese sentido que se puede comenzar a despejar el interrogante acerca de la divergente coincidencia entre los Lamborghini y Portantiero, es decir, a partir de una común pero muy prevenida preocupación por "el pueblo" que los aproxima en distinta medida al peronismo a la vez que los distancia tanto del sesgo "liberal" y antiperonista del PC argentino como de sus preceptos literarios. Según eso, ya no resultaría tan paradójico que unos y otro difieran en su juicio sobre el poeta de *La rosa blindada*: para Portantiero, que aún no está tan lejos del PC[18], Raúl González Tuñón podía ser releído como el único poeta argentino prominente en quien una estética de la novedad vinculada a las vanguardias poéticas –es decir, que había evitado el anacronismo literario stalinista– pero sin los excesos elitistas del experimentalismo, se había combinado característicamente, esto es sin las moderaciones de otros casos, con una

---

[16] La importancia del dato me fue sugerida por un oportuno comentario de Horacio González.

[17] Montaldo, Graciela, "Intelectuales, autoridad y autoritarismo: argentina en los 60 y los 90", en Javier Lasarte Valcárcel (coord.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2001, pp. 59-74 (especialmente el apartado "1. Primer problema: intelectuales, estado, poder", pp. 61-64).

[18] Portantiero terminaría expulsado del Partido Comunista en 1963, el año en que comienza a editar junto a José Aricó la revista *Pasado y presente.*

militancia política revolucionaria; para los Lamborghini, en cambio, la firma de González Tuñón seguía aunando cierto "humanismo" paternalista, compatible con un tipo de subjetividad lírica convencional, a la pertenencia por décadas a uno de los partidos comunistas más desprestigiados de América Latina y en el marco del cual resultaba imposible *revisar* el peronismo (y los dos hermanos mantienen vínculos muy importantes con el peronismo). Por lo mismo que para unos Tuñón no dejaba de ser un *intelectual* inclinado a lo popular (inclinado *desde arriba hacia abajo*), es decir un populista, era para el otro un artista del "pueblo-nación".

En el mismo contexto en que se produce la intervención de Portantiero se explica, por ejemplo, una de las articulaciones (o quiebres) de la poesía de Juan Gelman. En el conjunto de sus libros previo al corte del exilio, esto es, en los que se editan entre 1956 y 1975, suelen distinguirse dos fases: la que va de *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta *Gotán* (1962), por una parte; por otra, la que se inicia en *Cólera buey* (1962-1968) e incluye *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1968-1969), *Fábulas* (1971) y *Relaciones* (1971-1973). La primera etapa está signada por una relación directa con el espacio político y cultural del PC: el grupo de poetas "El Pan duro" que Gelman anima junto a otros jóvenes comunistas y bajo la tutela de Raúl González Tuñón, quien prologa elogiosamente su primer libro de poemas; la participación de Gelman en los grupos de las revistas *Nueva Expresión*, primero, y *La rosa blindada*, más tarde, donde se canaliza buena parte de esa disidencia cultural de algunos jóvenes intelectuales comunistas, incluidos Portantiero y su libro sobre el realismo; y en correlación con esa inserción institucional, la presencia en su poesía de visibles elementos estéticos e ideológicos provenientes de esa tradición, identificada específicamente con la "poesía social" de los años veinte: "Pedro el albañil", incluido en *Gotán*, es una imitación de "Elogio a los albañiles italianos" de Gustavo Riccio, o de "Desde la ventana" de Aristóbulo Echegaray; en el mismo poemario, "María la sirvienta" remite claramente a "Una sirvienta", también de Riccio[19], además de los textos dedicados a la Unión Soviética, a la Repú-

[19] Los poemas citados pueden verse en Barletta, L. y otros, *Los escritores de Boedo. Selección*, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 85, 82 y 86, respectivamente. Por supuesto, incluso en esos mismos poemas, en libros como *Gotán* ya anticipa las disonancias que Gelman comienza a introducir en la tradición con la que se enlaza en sus comienzos: puede decirse, por ejemplo, que "María la sirvienta" se aleja sensiblemente del tono dramático y *serio* de "Una sirvienta", de Riccio, al desplazarse hacia la ironía y la parodia discursiva: "Qué manera era esa de pecar de pecar,/ decían las señoras acostumbradas a la discreción/ ...Los señores/ ...decían severos:

blica Popular China o a "los arrozales" vietnamitas en los que "mata el invasor". La segunda fase de la poesía de Gelman coincide con su alejamiento definitivo del PC y, a la vez, del imperativo politizante y "conversacional" de su primera poesía, a través de una serie de procedimientos de extrañificación que Gelman identifica con la categoría (brechtiana) de "distanciamiento"[20]. En 1972, cuando describe ese quiebre en su trayecto de escritura, Gelman lo justifica en estos términos:

> Hay una corriente populista en la poesía de nuestros países, que además insiste demasiado en nombrar las cosas que se supone deben provocar emociones[21].

Y en 1992, rememorando su alejamiento del grupo "El pan duro" y del PC hacia 1962, Gelman explicaba:

> ...se fueron cristalizando más las tendencias, las diferencias, esencialmente de tipo poético y estético, y finalmente de tipo político. (...) Sí, tenían que ver las políticas del PC, y tenía que ver el zhdanovismo (...) ...desde el punto de vista estético nosotros precisamos mucho más –en el grupo *Nueva expresión*– nuestra posición al respecto del stalinismo en la cultura y todo lo que bajaba del PC. Esto no quiere decir en modo alguno que los demás fueran estalinistas. (...) El otro tema era también una visión... digamos estética... *no me gusta usar la palabra porque no me gusta lastimar, no sé cómo la vas a usar vos, me gustaría que no usaras la palabra: tal vez una visión menos populista de la poesía.* Yo no sé si es muy exacta la expresión, te ruego que busques otra porque... ahí había gente muy formidable, qué sé yo... Héctor Negro es un gran tipo... Incluso la gente que se quedó en el PC como Hugo Ditaranto es buena gente, y calificarlos a ellos de "populistas" sería injusto[22].

En el recuerdo de Gelman se hace evidente, entonces, toda la fuerza impugnatoria de una *calificación* que terminaba resolviendo en términos intensamente morales un debate estético regido por la política.

Si, por una parte, entre los jóvenes intelectuales del PC "populismo" ingresa al diccionario de una izquierda histórica que entra en crisis, la otra zona insoslayable de los usos del término está en la

desdeluegoquerida". Gestos similares pueden entreverse en "El facto y los poetas" y "Anclao en París".

[20] Simplifico aquí la trayectoria de Gelman en sus términos más característicos. He intentado una descripción más detallada en "Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin *estado*", incluido en el capítulo II.

[21] Reportaje concedido a Mario Benedetti, citado en Boccanera, Jorge, *Gelman*, Montevideo, Cuadernos de Crisis, 1988, p. 51.

[22] En Dalmaroni, M., "Entrevista a Juan Gelman", Buenos Aires, 31 de agosto de 1992, inédita, subrayado nuestro.

producción crítica del grupo de la revista *Contorno*, y especialmente en los trabajos de David Viñas: desde un encuadre inicial *independiente* en lo político y teóricamente sartreano, pasando por el conflictivo contexto del frondizismo, hasta desembocar sobre los sesenta en una colocación marxista, en los escritos de Viñas el posperonismo funciona ya no solo en tanto horizonte o contexto implícito de las disputas (como en el caso de los disidentes comunistas), sino más directamente como foco del análisis[23]. Y, en líneas generales, se distribuye en dos grupos de escritores y de prácticas a las que se califica de "populistas": los que provienen de la cultura de izquierda y los que lo hacen desde la revista *Sur* o sus proximidades. Entre estos últimos, Viñas privilegia a quienes asumen cierta tendencia "populista" como consecuencia de la revisión del peronismo a que se entregan: "el integracionismo populista" y "el enternecido paternalismo" de Sábato en el "centro", y hacia la izquierda y en relación con la Revolución Cubana, desde Martínez Estrada hasta el "cristianismo populista" de Marcehal, quien "lamentablemente (...) no iba mucho más allá de eso: la izquierda populista y cristiana de *Sur*; la izquierda del martinfierrismo peronista". Es también el contexto en que ubica a Cortázar, según algunas coordenadas: *Sur*, el viaje a Europa, Cuba y la "radicalización y límites ideológicos del populismo peronista"[24].

En cuanto al "populismo" de la cultura de izquierda, la crítica de Viñas lo razona como uno de los elementos que componen "el viaje de la izquierda". Especialmente al ocuparse de la última etapa de ese itinerario, la "nacionalización de la izquierda", Viñas distingue allí una penetración de "elementos populistas" como una de las dos "deformaciones" (junto con el "internacionalismo abstracto") que se compaginan con las clásicas 'tentaciones' de la izquierda, el oportunismo y el sectarismo. Pero el populismo se proyecta también hacia la etapa anterior de la izquierda, la que en el período de entreguerras "se llama Boedo": "su desfasamiento se vincula al populismo que se toma por realismo, al humanitarismo que se cree revolución". Y en esa construcción del viaje de la izquierda, Viñas enlaza la lectura de *Contorno* con la de la disidencia comunista, al menos en un punto de cruce: precisamente, la cita del libro de Portantiero para sintetizar la tardía "inserción del marxismo en la problemática intelectual argentina"[25].

---

[23] Cito en adelante *Literatura argentina y realidad política* (Buenos Aires, CEAL, 1982; 1ª ed.: Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964) y *De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires, Siglo XX, 1974). Entre uno y otro la frecuencia de "populismo" crece notoriamente.

[24] Viñas, D., *De Sarmiento..., op. cit.*, pp. 79, 103, 105, 108, 117.

[25] Viñas, D., *Literatura argentina..., op. cit.*, pp. 69, 72-73; reproducido con algunas modificaciones en *De Sarmiento..., op. cit.*, pp. 190. y ss.

En los dos casos, Viñas está escribiendo sobre sus contemporáneos, y en un tono intensamente polémico que, al contrario de rehuirlas, enfatiza las valoraciones, "populismo" es casi en todas sus ocurrencias la designación de un límite ideológico definido desde el marxismo y que arrastra una inequívoca descalificación. Pero como puede verse, desde una perspectiva como la que Osvaldo Lamborghini recuerda haber tomado en *Literal*, el apego de Viñas y de *Contorno* a las estéticas del "realismo" sería condenado, más cerca de los setenta y junto con el "populismo", al basurero fracasado del "*bricollage* testimonial"[26].

## *Una enciclopedia de antipopulismo cultural*

Estos y otros usos más o menos semejantes de "populismo" se hallan reunidos en el libro *El populismo en la Argentina*, una compilación de José Isaacson editada en 1974 que incluye trabajos de intelectuales tan diversos como Osvaldo Bayer, Bernardo Canal-Feijóo, Norberto Rodríguez Bustamante, Juan José Sebreli, Gregorio Weinberg y el propio Isaacson[27]. No obstante, todos los ensayos comparten algunas características. Se trata más bien de intervenciones polémicas referidas siempre al debate contemporáneo, destinadas a razonar una descalificación ideológica del populismo (especialmente de sus aspectos y raíces culturales) que Isaacson subraya en el "Prólogo":

> Golpeados por una realidad crecientemente populista, nos detuvimos a reflexionar el tema desde una perspectiva que, en nuestro caso, era inevitablemente argentina (...).
>
> Llegamos así a la conclusión que el desarrollo de la cultura nacional era gravemente lesionado o interferido por el populismo, cuyas banderas aparentemente nacionalistas y liberadoras ocultan un proceso regresivo tendiente a hacer de la cultura nacional una cultura cada vez más dependiente de los países centrales, contrariamente a lo que vocean los personeros del populismo.
>
> Pensamos que el populismo enfocado desde distintos ángulos por algunos intelectuales que se hubiesen destacado por

---

[26] Cfr. nota 2.

[27] Isaacson, José (comp.), *El populismo en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974, Colección "Temas contemporáneos 1". El libro incluye: "Un movimiento popular en un gobierno populista", de Bayer; "Cultura popular y populismo", de Canal-Feijóo; "Populismo y cultura dependiente", de Isaacson; "Sociología del populismo", de Rodríguez Bustamante; "Raíces ideológicas del populismo", de Sebreli; "Populismo y educación en América Latina" de Weinberg.

> su adhesión a los temas nacionales, y en terrenos distintos, podría ser un aporte para el necesario esclarecimiento, o al menos para la discusión, de un problema tan enmascarado por falaces presupuestos ideológicos y por *slogans* tan atractivos como retóricos (p. 10).

Como se ve, la irritación antipopulista parece arrastrar aquí ya no solo a quienes se inscriben con claridad en la izquierda marxista, sino también a quienes comparten con el *clima* "nacional-populista" de los sesenta esa "adhesión a los temas nacionales" ("El populismo demora el alumbramiento de una auténtica cultura nacional", p. 119) y, en algunos casos, la lectura de tales cuestiones según las teorías de la "dependencia", que organizan la tesis de Isaacson en su artículo: "una cultura populista (...) es una cultura dependiente. (...) Populismo y cultura dependiente, más que sinónimos resultan ser gemelos idénticos" (pp. 97 y 119). Aunque, en el otro extremo del amplio arco antipopulista que el libro reúne, Sebreli prefiere incluir en el "populismo o tercermundismo" (p. 155) a algunos católicos que combaten la "dependencia" y predican la "liberación" desde "las filas de cierto peronismo universitario" que retoma "el proyecto mureniano de una ontología del ser americano, sin mencionar las fuentes ahora desprestigiadas"; para tales "populistas", señala Sebreli, "la dependencia de América Latina ya no era económica sino ontológica" (p. 177)[28].

Si es innegable, por una parte, que el proyecto del libro se apoya en algunos presupuestos comunes (combatir el populismo, caracterizarlo como "paternalista", "demagógico", "burgués", referirlo explícita o implícitamente al peronismo –en ese momento de nuevo en el gobierno argentino–), no es menos cierto por otra parte que la compilación de Isaacson atestigua la plasticidad del término en el debate político-cultural del momento: "populismo" es más o menos compañero o sinónimo de "dependencia" (cuando se adhiere a la teoría que se designaba con esa noción) pero también de "liberación" (cuando se la impugna), de "nacionalismos" tradicionalistas y de derecha pero también "socialistas" o de izquierda, de "tercermundismo", de "reformismo", de la política de las "sociedades de masas", de "voluntarismo", de "irracionalismo", de "fascismo", de xenofobia e integrismo. Sus fuentes doctrinarias pueden hallarse en Herder, Rousseau, Fichte, Schelling, Maurras, Lasalle, en las concepciones cíclicas de la historia (Spengler, Toynbee, Danilevsky, Sorokin), y en Ortega y Gasset, Haya de la Torre, Franz Fanon, Regis

---

[28] Sebreli se refiere especialmente a dos libros que cita: Enrique Dussel, *América Latina: dependencia y liberación* (es decir a una de las principales fuentes de la exitosa "teoría de la dependencia"); y Mario Casalla, *Razón y liberación*.

Debray, Lin Piao, y por alguno de sus componentes hasta en “el culto del campesino (...) de los escritores de la burguesía terrateniente”: Güiraldes, Lugones, Larreta y Eduardo Mallea (p. 170). Sebreli es quien, en este sentido, parece llegar más lejos, al encontrar elementos del populismo hasta en los europeos importados por Victoria Ocampo y *Sur* (Këyserling, David Lawrence, Waldo Frank)[29]. Y es relevante comparar su enfoque con el que defiende Canal-Feijóo en su contribución al mismo libro. Mientras Sebreli *denuncia* las fuentes románticas del populismo entre las “viejas ideas reaccionarias del pensamiento de derecha europeo” (p. 155), Canal-Feijóo no oculta cierta nostalgia por la organicidad de una “cultura popular” perdida a causa de la “sociedad masificada” que “ha devorado al pueblo” (digamos: para Sebreli, más de un segmento del artículo de Canal-Feijóo debió haber merecido la calificación de populista tradicionalista).

Desde esa acumulación, “populismo” designa en la compilación de Isaacson la ideología de movimientos políticos, políticas culturales y líderes históricos que ofrecen no solo familiaridades: Yrigoyen y Nasser, Perón y Senghor, Vargas y Bismarck, Duvalier y Fanon, Gadaffi y Gandhi. Y también, en el ensayo del compilador, “populismo” sirve para traducir “izquierdismo”, “disfraz” de “los mejores aliados del sistema” (p. 100), por donde toca nada menos que a “uno de los intelectuales más respetados por la izquierda de todo el mundo”, Jean-Paul Sartre, cuando reclama “la disolución de los intelectuales” y el deber de “comprender el lenguaje de las masas” (pp. 105 y ss.)[30]. Allí está otra vez el centro neurálgico que el dilema arrastra desde mucho antes: qué clase de vínculo establecen los intelectuales y sus discursos, qué clase de vínculo deben establecer, con qué sujeto colectivo.

---

29 Habría que separar de esta generalización el artículo de O. Bayer, cuyo propósito es “presentar como modelo del arte populista de gobernar lo ocurrido en el debate de la Cámara de Diputados de la Nación que trató la masacre de obreros en la Patagonia” en 1920 (p. 19) para apoyar la tesis de que “Yrigoyen es el ejemplo más puro de un gobernante populista” (p. 17).

30 Una ocurrencia, entonces, de ese lugar común de los debates del período que Claudia Gilman ha estudiado como “antiintelectualismo” de los intelectuales. En Gilman, C., “El intelectual como problema. La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y los setenta”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 3, 1999, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 73-93.

## *El arte de injuriar*

Aníbal Viguera ha estudiado cómo esa plasticidad funcional de "populista" también hace problemático su uso en la historia de los estudios acerca de los "populismos" latinoamericanos[31]. El repaso de Viguera de tales usos de "populismo", al poner en cuestión su utilidad descriptiva a raíz de su variable funcionalidad, envía una vez más al origen predominantemente polémico del término en la tradición de la izquierda[32].

Entonces, en torno de 1960 "populismo" y "populista" se usaron en ciertos debates literarios y culturales no tanto o no solo como concepto en el sentido de instrumento descriptivo o explicativo que postula una objetivación, sino más bien (o de manera creciente, y en primera instancia) como *activismos* discursivos con propósitos fuertemente ideológicos y morales. Calificar de "populista" a una práctica cultural o a un texto literario consistía en *detonar* un sistema de exclusiones no solo culturales y estéticas sino también ideológicas, políticas y éticas, frente al cual el interlocutor debía tomar posición y, sobre todo, defenderse. En este sentido, la variabilidad de los usos y de los contextos de uso de "populismo" conduce a pensarlo como un término intensamente funcional, que se carga de sentidos diversos según se lo integre en diferentes alternativas donde señala siempre la desviación respecto de la "línea" o de la "norma" correcta (populismo / literatura auténticamente revolucionaria; populismo / verdadero realismo; populismo / vanguardia; populismo / experimentalismo; populismo / popular; etc.). "Populista" es un anatema que se carga de sentidos según la posición estética y política (o política, luego estética) que quien lo emite sostenga como legítima, auténtica, correcta, etc. y por oposición a ella.

---

[31] Viguera, Aníbal, *op. cit.*

[32] Con "predominantemente polémico" queremos señalar que el origen del término en la cultura política de izquierda está menos en discursos teóricos, obras clásicas o textos fundacionales (vg.: como "ideología", que remite a la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel* y a *La ideología alemana*), que en debates históricamente situables sin pretender ignorar que a partir de tales debates se produjeron desarrollos teóricos considerables. En ese sentido, este análisis no implica ignorar que en el horizonte de lecturas de quienes utilizan el término como una palabra-acción pudieran jugar un papel decisivo o en nada marginal algunas teorías del populismo. Por más que, elaboradas con posterioridad a su origen polémico, las teorías gramscianas de lo nacional-popular y del populismo no anulen la fuerza pragmática característica de estos términos, en buena medida tales teorías organizan su uso y lo legitiman (por ejemplo, como quedó señalado, en el libro de Portantiero).

Pero la aplicación del término a objetos y fenómenos diversos o –como en el caso González Tuñón– para descalificar o canonizar la misma práctica, no se implica solo ni necesariamente de la plasticidad del *concepto*. Hay que insistir en que los episodios reseñados aconsejan pensar, en cambio, que aquello que hizo de "populismo" un arma discursiva intensamente funcional fue no solo la de por sí plástica amplitud del concepto (con el que se explicaban el peronismo y Gandhi, Boedo y Cortázar, Fanon y Vargas, Hernández Arregui y Ernesto Sábato, el Tercer Reich y el "tercermundismo", fenómenos demográficos o estéticos, económicos o ideológicos); sino además, la eficacia descalificadora que "populismo" fue adquiriendo en el curso de las polémicas en que intervino, particularmente a causa de las conflictivas relaciones políticas y teóricas entre la izquierda y la intervención de las masas a la vez en una política "burguesa" que identificaba a su sujeto como "el pueblo" (es decir, en el peronismo para el caso argentino) y en la modernización, una vez más ampliada, de los mercados culturales urbanos: como se sabe, ya a fines de los años cincuenta, para los intelectuales argentinos se torna crecientemente dilemática no solo la masificación de la participación política sino también, y a la vez, la calidad de la producción y de las formas de circulación de los bienes culturales (o, en otros términos, *las formas y los medios* de la política de masas –que se autocalifica de "popular"– *son* las formas y los medios de la cultura de masas que también a veces se autoelogia como cultura popular).

Según estas notas, entonces, hablamos de una fase de las prácticas literarias y estéticas que buscó y pudo encontrar en el discurso político un *concepto* adecuado para integrar su propia problemática a los términos en que discurrían los debates en el espacio de lo político, que como señala Oscar Terán, fue entre los sesenta y los setenta la zona dadora de sentido respecto del resto de las prácticas sociales[33]. Digamos: estéticamente agotados los modelos y poéticas más o menos convencionales e históricos de las izquierdas, el uso de una impugnación tan fuerte en el terreno político-ideológico resuelve un problema en principio estético, es decir, no completa ni directamente reductible a la política; luego, por ejemplo, la preferencia estética por la poesía de vanguardia puede ser defendida como un ejercicio de la literatura revolucionario o a salvo del vicio ideológico de los tiempos. O la descalificacíon hacia Elías Castelnuovo y la narrativa de Boedo por "populistas" resuelve en términos políticos una cuestión estética, que, en rigor, venía debatiéndose de modo similar aunque mediante otras nomenclaturas ya desde los años de 1920 y 1930; en

---

[33] Terán, O., *Nuestros años sesentas*, *op. cit.*, p. 15.

este sentido, es interesante observar que tanto Portantiero como Osvaldo Lamborghini proyectan una calificación política elaborada al calor de las relecturas del peronismo no sobre algún "populismo" en el sentido político más o menos común del término, sino sobre lo que denominan "ideología liberal de izquierda" o "izquierdista"; y entonces resuena claramente en los dos una descalificación que se dirige de manera directa contra las políticas culturales del Partido Comunista Argentino; aunque Lamborghini, en una operación de ida y vuelta más compleja, atribuye a su vez esa "ideología" a la juventud universitaria: "Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras son populistas"[34]. Si se revisa la historia del uso del término en la cultura de izquierda en general, parece evidente que el problema se resuelve principalmente por una transferencia del debate político al estético, sobre todo porque se trata de un contexto histórico en que semejantes transferencias están legitimadas y *naturalizadas*; dicho en otros términos, que algunos usos de "populismo" en el campo cultural argentino confirman un hábito histórico propio de la cultura de izquierda, cual es referir una práctica específica a una totalidad que se define en términos políticos (o sociopolíticos, o sociológicos); parece evidente además que en los años sesenta y setenta ese hábito se generaliza hasta adquirir un carácter casi normativo. Para que esta *evidencia* no resulte esquemática ni se convierta en un principio de simplificación, conviene agregar tres consideraciones: en primer lugar, intentamos aquí plantear el asunto en términos históricos y no en nombre de una ley sobre la determinación causal de un "campo" sobre los otros. En segundo lugar, por lo menos a partir de la apropiación que se hace del término en diversos ámbitos de prácticas y ante el análisis de contextos específicos, conviene pensar en un juego de, en principio, posibilidades asimétricas, de transferencias y desplazamientos de dirección variada. Tercero, agregar que, por otra parte, esa remisión obligada de lo estético a lo político, aun en sus momentos de mayor prestigio, entra muy a menudo en conflicto con el no menos discutido valor de la especificidad de lo estético[35].

---

[34] En Lamborghini, O., *op. cit.*, p. 49. Digamos de paso que en el clima de debates que intentamos reconstruir aquí, la elección de Eva Perón para justificar el enfrentamiento de los términos bien podría haber sido calificada, a su vez, de "populista" (por ejemplo, desde una perspectiva como la de Portantiero).

[35] En relación con estos problemas metodológicos, el concepto de "campo intelectual" puede seguir prestando alguna utilidad mientras no se le rinda una fidelidad teórica que conduzca a decisiones interpretativas innecesariamente enfáticas o a preguntas ahistóricas. Un criterio como ese torna preferible encarar el estudio de las prácticas "intelectuales" y simbólicas

## *De* Los libros *a* Punto de vista, *de* Literal *a* Babel

Un ejemplo de la complejidad de estos procesos de cruce puede hallarse en la revista *Los libros*. Se ha dicho que en la historia de esta publicación pueden distinguirse dos etapas, separadas por el cambio de epígrafe que acompañaba su nombre entre los números 21, de agosto de 1971, y 22, del mes siguiente: de "un mes de publicaciones en América Latina", a "Para una crítica política de la cultura"[36]. Es decir, un desplazamiento desde la especificidad de la crítica literaria ligada a los avatares de la industria del libro, hacia una franca politización de la temática de la revista: "se trata ahora de leer con lucidez (...) también esos otros textos que constituyen los hechos históricos sociales"[37]. En esa misma entrega, entre los "Puntos de partida para una discusión" sobre el caso Padilla, varios colaboradores de la revista atacan dos modelos extremos para entender la relación entre intelectuales y "producción": uno es el que separa los dos términos, y atribuye al "saber" una "función social de negación"; el otro es

> el modelo populista, que está, del revés, inscripto en la misma problemática ideológica. Cuando Gabriel García Márquez

---

menos como un *espacio* que como un cierto tipo de procesos donde intervienen ideologemas o *habitus* variables –en el sentido de valores y creencias que son a la vez disposiciones prácticas no siempre constantes– como la especialización (antes que la "especificidad") o la "autonomía" del arte; ideologemas que de ningún modo están distribuidos de manera uniforme ni para toda práctica intelectual, ni siquiera para toda práctica artística; en ese sentido, la teoría de los "campos" puede conducir a construir falsos problemas si se interroga, por ejemplo, acerca de si Borges y Mariátegui, o Raúl González Tuñón y Victoria Ocampo, o Bioy Casares y Aníbal Ponce, o Francisco Urondo y Roberto Juárroz, pertenecen o no al mismo "campo". Por otra parte, cuando se piensa en las relaciones de los intelectuales de las izquierdas latinoamericanas con la política no es posible olvidar sus tradiciones, entre las que se incluyen tanto la convivencia conflictiva del valor de "autonomía" del arte con el valor de *inespecificidad*, como las intervenciones estatales o partidarias más o menos directas en el debate artístico, literario e intelectual (intervenciones en que tomaron parte muchos y muy diversos artistas y escritores a lo largo del siglo XX, a veces en papeles protagónicos, lo cual previene históricamente respecto de la utilidad metodológica de estabilizar una distinción como la de "campo del poder" y "campo intelectual").

[36] Para una consideración más pormenorizada de la historia de *Los libros*: Panesi, Jorge, "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", en *Filología*, XX, 1, 1985; compilado también en Panesi, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, Colección "Vitral". También De Diego, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, *op. cit.*, especialmente pp. 85-103. Sobre *Punto de Vista*, véase la nota 10 del capítulo IV de este libro.

[37] "En este número", sin firma, *Los libros*, Año 3, N° 21, agosto de 1971, p. 3.

> avala sus razones con las respuestas de los taxistas, poseedores del sentido común, o cuando Rodolfo Walsh desplaza la discusión y esquiva la especificidad del tema recurriendo a consignas políticas de seguro impacto emocional, señalan su desconfianza en la problemática misma. (...) se niega la teoría a través de una demagógica defensa del sentido común (realizada, por lo demás, como intelectuales), y de las falsas evidencias... (p. 4).

De allí en más, "populismo" es para *Los libros* una de las desviaciones que deben evitarse si se pretende dilucidar "qué significa la lucha de clases en este particular sistema que llamamos literatura": "simplismo populista", "empirismo populista", populismo estigmatizado como "moda entre los intelectuales", etc.[38].

En el número 22 de *Los libros*, de septiembre de 1971, justamente en el inicio de la segunda fase que suele señalarse en la revista, puede leerse un "documento" que ocupa la mitad de la entrega con textos acerca de los procesos políticos de Bolivia y Perú; allí la revista reproduce un artículo de José Carlos Mariátegui, "el primer marxista del continente", titulado "Populismo literario y estabilización capitalista". Mariátegui la emprende contra los escritores "populistas" franceses de los años treinta[39], y según el copete con que lo presenta la revista, "su interés actual no reside en el episodio y en los nombres más o menos circunstanciales que le dieron origen sino en el lúcido juicio que contiene sobre el significado social y político de ciertas variantes 'populares' de la literatura". Y en efecto, algunos de lo recursos discursivos de Mariátegui parecen citas del debate argentino de la época acerca de la literatura "populista":

> El *populismo*, en tanto, no es sino la más especiosa maniobra por reconciliar las letras burguesas con una cuantiosa clientela de *pequeñas gentes* [...] La demagogia es el peor enemigo de la revolución, lo mismo en la política que en la literatura. El *populismo* es esencialmente demagógico. [...] No es a causa de un honesto retorno a la objetividad y al realismo que surge el *populismo*. [...] El populismo se caracteriza íntegramente como un retorno a uno de los más viejos procedimientos de la literatura burguesa. [...] Pequeño-burguesa, pero con los más despreciables estigmas de degeneración y utilitarismo, es toda

---

[38] *Los libros*, III, 25, marzo de 1972, pp. 3 y 25; IV, 28, setiembre de 1972, pp. 5 y 7.

[39] Se trata del movimiento protagonizado principalmente por André Thérive y L. Lemonnier. Algunas consideraciones sobre este pueden hallarse en Bourdieu, Pierre, "Los usos del 'pueblo'", en *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, p. 153; en Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 71; y en Gramsci, Antonio, "Las tendencias populistas" en su *Literatura y vida nacional (Cuadernos de la cárcel 4)*, México, Juan Pablos Ed., 1986, pp. 152-153.

> especulación *populista* en la literatura y en la política contemporáneas[40].

Instalado en una polémica que el posperonismo le deparó al campo de la cultura e inmerso ya en el clima social del "retorno" de Perón, el gesto de *Los libros* se vuelve sobre esa *doxa antipopulista.* El propósito es documentarla con un texto que permite reapropiársela al releerla y jerarquizarla teóricamente mediante tres atribuciones: se trata de un problema literario, es decir, que la historia de la literatura registra por lo menos desde los años treinta; se trata, también desde entonces, de un problema tan literario como político; y que ha sido definido de esa manera por un intelectual estrechamente ligado a la cultura literaria, y cuyo anti-populismo no puede ser siquiera sospechado de anti-popular, de elitista ni de *extranjerizante*: es marxista *y* latinoamericano; y también: intelectual *y* revolucionario: el copete del artículo se encarga de subrayar que además de ser el primero que en el continente hizo del marxismo "el medio para el examen de la historia, la economía y la cultura de un país latinoamericano", Mariátegui vinculó esa empresa intelectual con "un proyecto político: la revolución socialista en el Perú". La aclaración funciona implícitamente como prevención de ese reproche "anti-intelectualista" que suele incluirse –como lo hacía Isaacson respecto de Sartre– entre los componentes del populismo, de la "izquierda nacional" y hasta de las izquierdas de los setenta en general.

Decir que la calificación de "populista" a una práctica literaria ha sido más un gesto de provocación beligerante que una herramienta explicativa o descriptiva implica, por una parte, establecer el grado de persistencia, repliegue o desaparición de ese carácter *performativo* cuando la calificación aparece en medio de textos críticos menos directamente comprometidos con polémicas muy situadas; en otros términos, cuando se lo usa con manifiestos propósitos descriptivos, y en circuitos discursivos que reducen la proximidad con las prácticas que se analizan. Por otra parte, implica interrogarse acerca de la utilidad de "populismo" como conceptualización apropiada ya no para los sujetos participantes de los debates históricos que se reconstruyen, sino para quien los reconsidera desde una perspectiva crítica y con posterioridad. Pero si planteo este problema es sobre todo porque se puede reconocer otro que lo provoca: el de si las disputas culturales que tienen como protagonistas discursivos al "populismo" y sus derivados forman parte ya de un pasado cultural, o si por el contrario siguen operando en algún nivel de los debates literarios y culturales contemporáneos.

---

[40] *Los libros*, III, 22, septiembre de 1971, pp. 20-21.

Tales interrogaciones, que podrían dirigirse por ejemplo a los tonos con que en 1986 Oscar Terán analizaba "la carrera expansionista de los temas populistas"[41], sirven también para examinar ciertos itinerarios de "populismo" más recientes, que reconocerían algunos de sus principales precedentes en *Literal* y en *Los libros*: una revista que identificaba su antirrealismo literario como "antiprogresismo" político, la primera[42]; otra que mantenía, en cambio, el propósito afirmativo –progresista– de intervenir en la historia desde una "crítica política de la cultura"; las dos, sin embargo, persistentes en sus respectivas versiones de la convicción antipopulista.

En 1977, el trabajo crítico de Josefina Ludmer se hallaba aún ligado al espacio de *Literal*. Sin embargo, ese año se publicó su libro *Onetti. Los procesos de construcción del relato*[43]: se trata de un texto en el que Ludmer, lejos de meramente impugnar las doctrinas de la representación, procura construir una teoría y una crítica de la complejidad de los "modos de [la] representación" literaria. En la "Introducción", donde se desarrolla una teoría de la relación plural y compleja que la literatura establece con la referencia, Ludmer comienza descartando las simplificaciones que sobre el asunto afectaron a dos poéticas históricas enfrentadas, a las que se refiere como "las posiciones antirrepresentativas que postulan ciertas vanguardias" y "su indispensable enemigo, el populismo naturalista" (p. 12). Si bien es innegable que la polémica cultural paradigmática que evocan los términos de Ludmer es la disputa entre formalistas y marxistas en la Rusia de los años veinte, suponer que el contexto a que remite "populismo" en su libro se halla en las relaciones que el stalinismo restablece con ciertas tradiciones de la historia cultural rusa es ir demasiado lejos, por lo menos en cuanto al punto que nos ocupa. No interesa aquí la conjetural constatación de efectivas intenciones polémicas por parte de Ludmer: parece innegable, en cambio, que en 1977 y en la Argentina la definición del enemigo de las vanguardias como "populismo naturalista" se lee como calificación crítica, en tanto remite, antes que a otra cosa, a un código forjado por la historia política y cultural más inmediata.

---

[41] Terán, O., *op. cit.*, especialmente a partir de la p. 222.

[42] Así la caracterizaría Josefina Ludmer años después: refiriéndose a un texto que escribieron juntos con Osvaldo Lamborghini y que se publicó sin firma en *Literal* 2/3, lo describe como "una diatriba antialucinatoria (quiero decir antirrealista) y antiprogresista: los dos términos van siempre juntos aunque se cambien de lugar" (en Ludmer, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000, 2° edición, p. 158-159; también en la primera edición: Buenos Aires, Sudamericana, 1988).

[43] Buenos Aires, Sudamericana, 1977, "Introducción", apartado II (pp. 12-14).

En un trabajo posterior acerca de Juan Moreira y el moreirismo, en cambio, Ludmer parece replegar el término a la función descriptiva de su uso politológico: "populismo político" –"liberal" o "rosista"– refiere a sujetos sociales del siglo diecinueve y principios del veinte que se apropian de "textos literarios que hacen uso de la cultura popular". Hay dos zonas de su artículo en que la identidad de esos sujetos parece proyectarse hacia la historia de las políticas culturales más recientes. Primero, cuando anota que "Es [Moreira] un héroe popular y quizás un asesino serial de hoy, 'real' y televisado, que representa la justicia por mano propia en los estados neoliberales". Luego, cuando señala que "la muerte de Moreira y el legado es (sic) uno de los puntos que más trabajó una literatura y un cine *que se quiso ligada con lo popular* y su violencia alrededor de 1972", y que el cine de Leonardo Favio "*se quiso totalmente popular*" (subrayados nuestros)[44]. El texto no autoriza ni sugiere, sino como interpretaciones de imposible corroboración, inferencias del tipo "neoliberales, luego neopopulistas" para el primer caso; o "que, populista, se quiso popular" para el segundo.

Pero en una nota periodística posterior, Ludmer retoma el problema en su aspecto estrictamente político y con un giro antirrepresentativista, al dar un paso más allá respecto de la tradición antipopulista argentina en una de cuyas versiones más radicales se había inscripto desde los años de *Literal*: en medio de la crisis institucional y de la prolongada sucesión de irritadas protestas callejeras que se habían iniciado con la caída del gobierno de Fernando de La Rúa un mes antes (las semanas de "saqueos", "piquetes" y "cacerolazos"), Ludmer publicó el 19 de enero de 2002 una celebración de la idea de "multitud", tomada de los escritos de Paolo Virno, en oposición a la clásica noción de "pueblo". En consonancia con la teoría del Estado como delincuente en la que había sustentado su libro de 1999, *El cuerpo del delito*, Ludmer proponía ahora que, a diferencia del "pueblo", la multitud –una multiplicidad sin unidad política– "cuestiona la facultad de mando del Estado", y obstruye los mecanismos de la representación política; y que "oponerse a esta tendencia [hacia la restricción de la democracia] desde el valor de la representación es un gesto patético"[45].

---

[44] Ludmer, Josefina. "Los escándalos de Juan Moreira", en Ludmer, J. (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 102 y ss. Ludmer retoma ese texto en su libro *El cuerpo del delito. Un manual* (Buenos Aires, Perfil, 1999), del que nos ocupamos más adelante.

[45] Ludmer, Josefina: "La multitud entra en acción", en *Clarín*, Suplemento *Cultura y Nación*, Buenos Aires, 19 de enero de 2002, p. 2. Ludmer conjeturaba que "el presente de los cacerolazos" que decía "no y basta ante el

Si en 1977, el momento más sangriento de la dictadura genocida, la firma crítica más fuerte de *Literal* recuperaba un interés teórico por el problema de la *mimesis*, más de dos décadas después, en medio del final del derrumbe estrepitoso de las ilusiones de la llamada transición democrática, el mismo nombre rubricará una descalificación inapelable de la representación política. Aunque las distancias sean muchas, tal descalificación no deja de remitir a las posiciones *políticas* de *Literal*, que en los setenta se había ocupado de desmontar el discurso populista, como recuerda Alberto Giordano, insistiendo en la "imposibilidd de *un* Orden social, completo, autosuficiente, como condición de posibilidad de las experiencias políticas"[46].

La otra versión del antipopulismo de la crítica literaria de izquierda, la de *Los libros*, tiene su perduración con variaciones en el sostenido trabajo crítico de Beatriz Sarlo hasta mucho después del cierre de aquella revista. "Populismo" parece formar parte de su diccionario más recurrente; además, en distintos puntos de la trayectoria de sus ensayos, el término se usa alternativa o simultáneamente como concepto y como impugnación.

Fuera de las coordenadas que entre los sesenta y los setenta ligaban "populismo" y estéticas anacrónicas, y enfrentaban a su vez esa dupla al parentesco entre ausencia de populismo y vanguardia, Sarlo ha caracterizado el proyecto estético del Borges de los años veinte y treinta como "populismo urbano de vanguardia"[47]. En la fórmula y en su desarrollo argumentativo, el uso del término como descalificación parece absolutamente ausente; aunque se puede notar que describe un tipo de poética en que era posible comprometer los términos de la disputa *forma experimental / fondo popular* –como lo había señalado Leónidas Lamborghini respecto de las reacciones antagónicas contra su obra–.

---

Estado" era quizás "la primera protesta urbana antiglobalización en Argentina", una idea discutible si se tiene en cuenta que esas mismas protestas, atravesadas más por la contradicción que por el "éxodo" de cualquier adhesión a un Estado, intensificaron la demanda de una fuerte, urgente y directa intervención del Estado –o de algún tipo de autoridad pública– a favor de los derechos y del bienestar perdidos de algunas fracciones de la población. Tampoco parece difícil de imaginar que aún en 2002 alguien pudiese calificar de neopopulista esa descripción teorizada de los caceroleros y piqueteros argentinos que proponía Ludmer.

[46] Giordano, Alberto, "*Literal* y *El frasquito...*", *op. cit.*, p. 69.

[47] Sarlo, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, 2° edición, p. 251 (1° edición: Buenos Aires, CEAL, 1983).

En cambio, otra de las ocurrencias de "populismo" en los trabajos de Sarlo se aproxima más claramente a la que registrábamos en la "Introducción" de Ludmer a su *Onetti*, pero se halla más justificada en la argumentación que la incluye. En la "Introducción " a su estudio sobre la novela de folletín, Sarlo narra los intereses que dieron lugar al libro, en estos términos:

> Acostumbrada a organizar la literatura desde las rupturas, desde el cambio (esto es: desde la modernización y las vanguardias), me interesé en el problema de cómo leer una literatura que se remite toda al pasado: por la elección de su sistema narrativo, por su discurso, por sus temas; y cómo lograr abordarla sin suficiencia elitista ni sumergiéndola en una exaltación acrítica, que llega a legitimar su existencia por el círculo epistemológico del populismo cultural: si la gente las leía, habría que demostrar que tenían algo de bueno[48].

"Populismo" no es aquí una impugnación que deje implícitas sus razones como tal: todo el párrafo se organiza para advertir que se ha evitado un análisis regido, precisamente, por alguna de esas dos valoraciones previas (mala / "buena" literatura). Pero tampoco se trata de la mera designación de un referente conocido según los mismos términos discursivos que se reproducen. La estrategia de Sarlo consiste en recordar la inaceptabilidad epistemológica (inaceptable por "circular") de un procedimiento que, según la definición politológica más aceptada o difundida del "populismo" (digamos, doctrina según la cual el pueblo es uno y bueno), aparece como el principio metódico propio de una teoría cultural populista. Dicho en otros términos, Sarlo descarta una operación de lectura porque es "acrítica", y que lo es no sencillamente porque provenga del "populismo cultural", sino porque la legitimidad epistemológica con que este la provee no es tal, en tanto viciada de circularidad; una circularidad, además, cuyo punto de eterno retorno es un prejuicio moral. Es obvio (sobre todo en la forma irónica de la frase que cierra el párrafo) que tras la argumentación puede inferirse una concepción del populismo como ideología; como horizonte no demasiado distante del costado impugnatorio que la argumentación de Sarlo no rehúye, opera la historia de "populismo" en las polémicas políticas y literarias de las décadas anteriores. Esto parece confirmarse si se tiene en cuenta que en 1984, más o menos entre la redacción y la edición de *El imperio de los sentimientos*[49], Sarlo revisó un tramo de la historia intelectual de la

---

[48] Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985, p. 10.

[49] Al final de la "Introducción", Sarlo anota que trabajó en *El imperio...* entre 1982 y 1983; la edición está fechada en marzo de 1985.

izquierda argentina, en un artículo tan categórico como su título: "La izquierda cultural, del dogmatismo al populismo"[50]. Años después, en un libro de tono polémico, tan distante del registro de la investigación universitaria como sus intervenciones desde *Punto de vista*, Sarlo inventó los "neopopulistas de mercado" para identificar una actitud acrítica y celebratoria hacia las videoculturas y hacia la creciente mercantilización de los bienes simbólicos en la Argentina de fin de siglo[51]. En esa invención reaparece sin ambigüedades toda la fuerza de impugnación que la historia de "populista" acarrea.

Aunque no pueda ubicárselo en el espacio de la cultura de izquierda, el antipopulismo de *Babel. Revista de libros* merece por lo menos una mención en estas notas, aunque más no sea porque se trata a todas luces de una herencia más o menos directa que la publicación recibe de *Literal* y de Osvaldo Lamborghini (uno de los escritores a través de cuya firma y presencia en sus páginas *Babel* organiza una concepción de la literatura y del arte y, especialmente, de sus vínculos con lo social)[52]. La presencia más o menos sorda de "populismo" en un sentido beligerante respecto de la cultura literaria de izquierda puede seguirse casi a lo largo de toda la revista, pero alcanza su episodio más frontal en la reseña que C. E. Feiling dedica a la novela de Osvaldo Soriano, *Una sombra ya pronto serás*; la operación interpretativa de *Babel* consiste aquí en abrir un pasaje de continuidad entre los usos setentistas de la calificación, que se concentraban en los efectos políticos e ideológicos de los textos literarios, y la discusión sobre los vínculos entre literatura y mercado en el contexto del giro neoliberal del peronismo por las políticas del menemato; además de subrayar una absoluta ausencia de complejidad narrativa y formal de la novela, que impide la más mínima problematización del sentido común y tiende, en cambio, a confirmarlo mediante un repetido efecto de reconocimiento, Feiling señala:

> Para contrarrestar el hecho de que la eterna entelequia, el Pueblo, no se encuentre en el sitio deseado, cierta izquierda busca ocupar el sitio donde se encuentra aquel espejismo. [...] En un contexto internacional poco propicio, resulta grave que la enfermedad del populismo haya llevado a la izquierda a

---

[50] En *Punto de Vista*, VII, 20, mayo de 1984, pp. 22 y ss.

[51] Sarlo, B., *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Ariel, 1993.

[52] "Populismo" no es el único patrimonio que *Babel* tomará de *Literal*. Para un análisis más detallado de estos vínculos pero también de los que la publicación mantiene con la revista *Los libros*, véase el artículo de Verónica Delgado, "*Babel* en los '80: una relectura", en *Orbis Tertius*, I, 2/3, La Plata, pp. 275-302.

> una sala de terapia intensiva. Para el frívolo, el pedante o el cínico, sin embargo, más graves resultan los efectos culturales del populismo. Las secuelas de la enfermedad, por así decirlo. Ciertas producciones artísticas parecen mostrar que el daño neurológico es irreversible, sobre todo cuando al esfuerzo de captar un público –esfuerzo loable pero que debiera estar supeditado a otros– se lo reemplaza por estrategias dignas de *Cómo ganar amigos*. Sobre todo cuando se cae en el equivalente cultural de la política menemista. [...] *Una sombra ya pronto serás* resulta una larguísima falacia, la forma literaria del *argumentum ad populum* tan cultivado por el Excelentísimo Sr. Presidente en sus discursos y apariciones públicas. [...] Por desgracia, el concentrado populismo de *Una sombra ya pronto serás* responde a una combinación mortífera entre las peores tendencias de cierta izquierda argentina [...][53].

Según esto, podría reconocerse en *Babel* una de las últimas batallas de las neovanguardias literarias argentinas de fines del siglo XX en la guerra por legitimar una concepción de la literatura de acuerdo a cierto valor de justicia poética, es decir, una de las últimas afirmaciones de que, sin un drástico compromiso *asocial* de la forma, no es posible librar el cuello de la literatura de la piedra de molino de la política pero ahora trasmutada en el dilema del mercado.

Nueve años después, un debate publicado por *Punto de vista* carga contra el mismo blanco atacado por *Babel* a principios de los noventa, como si confirmara la fórmula de Sarlo según la cual los populistas de fines del siglo XX son, también en literatura, "neopopulistas de mercado". La discusión se inició en torno del escándalo que había suscitado en Buenos Aires la edición 1997 del Premio Planeta de novela, concedido a *Plata quemada* de Ricardo Piglia en medio de versiones que denunciaban un arreglo previo entre el escritor y la editorial. En un diálogo a cuatro voces sobre "Literatura, mercado y crítica" que hace de principal titular de tapa e inicia la entrega, el número de abril de 2000 de *Punto de vista* comienza con el siguiente desafío de Martín Prieto:

> Daniel Link le pregunta a Piglia, entre otras cosas, si su novela *Plata quemada* forma parte de una tradición populista en la literatura argentina. Piglia dice que efectivamente forma parte de esa tradición, si la entendemos como la que iniciaron Osvaldo Lamborghini y Ricardo Zelarayán. Por el contrario, yo creo que *Plata quemada* forma parte de la tradición que instala, en la literatura argentina, Osvaldo Soriano. El coloquialismo de Piglia, por ejemplo, que tiene poco relieve y

---

[53] Feiling, C. E., "El culto de San Cayetano", *Babel*, IV, N° 22, marzo de 1991, p. 7. Delgado señala los llamativamente literales vínculos entre esta reseña y un texto de Osvaldo Lamborghini, "La intriga", publicado en *Literal*.

> nada de matiz (todos los personajes hablan igual) es un coloquialismo literario, retórico, que no tiene nada que ver con la inventiva coloquialista de Lamborghini y Zelarayán[54].

En la argumentación de Prieto, las aguas se dividen en términos muy semejantes a los de la tradición polémica del antipopulismo cultural que identificábamos en Portatiero y en O. Lamborghini: por una parte, la literatura populista, que se escribe para el pueblo o el Mercado (la "tapa de [el diario] *Clarín* dos veces al año", "un premio naturalmente conservador como es el premio Planeta", "la bibliografía obligatoria de casi todas las universidades del mundo", "decenas de *papers*"), es decir una literatura que persigue su "visibilidad" y que, por lo tanto, mantiene las formas de su textualidad en las fronteras de lo "legible" (una noción muy próxima a la de "reconocimiento" en la reseña de Feiling sobre la novela de Soriano). En las antípodas, Prieto ubica "la tradición de los escritores malditos de la literatura argentina", o sea los que se mantienen "ilegibles" por la forma y, por lo tanto, inasimilables por el mercado, que es decir por los posibles de la lectura social (aun a pesar de algunos de sus propios esfuerzos por vincularse con la industria del libro, como en el caso de Juan José Saer). No sugiero que la posición de Prieto sea la del resto de quienes participan en el diálogo: María Teresa Gramuglio interviene tras la protesta de Prieto, a la que caracteriza oblicua pero claramente como un "gesto", una estrategia para "irrumpir en la escena literaria", mientras disiente con su juicio sobre Piglia, quien –a diferencia de Soriano– no es para Gramuglio "un auténtico populista"[55]. Pero lo que me interesa subrayar, más allá de las diferencias y matices entre los interlocutores, es la persistencia y la plasticidad histórica del diccionario antipopulista de valoración literaria.

En el espacio de lo que todavía puede distinguirse como la izquierda cultural argentina, esa *performance* que consiste en calificar de "populista" a un libro o a un escritor parece organizar aún ciertas disputas. Es el clisé discursivo de un sentido común que sigue cargando con cierto prestigio ideológico y que se activa como injuria disponible en determinados contextos, cuanto más se crispa el ejercicio de problematizar valores atribuidos o negados a las ubicaciones políti-

---

[54] María Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez, Beatriz Sarlo: "Literatura, mercado y crítica. Un debate", *Punto de vista*, N° 66, XXIII abril de 2000, Buenos Aires, p. 1.

[55] *Idem*, p. 2. Es bien interesante respecto de nuestro foco de interés en torno del carácter *efectista* de "populismo", que Gramuglio interprete el desafío antipopulista de Prieto como, precisamente, como un "gesto", y procure encontrar para el debate apenas abierto un uso menos polemista y más descriptivo de la calificación.

cas de los intelectuales y también a la literatura y a otras prácticas culturales. El uso descriptivo, analítico y distanciado de la calificación –el uso de su sentido *politológico*– no solo estaría impedido de enfriar del todo el arrastre polémico de la palabra: también seguiría beneficiándose de ese ardor no tan remoto.

## "Todo argentino es héroe de *Boquitas*": Puig y la *nueva crítica*

Se ha advertido que el programa hegemónico de la crítica literaria latinoamericana hacia fines del siglo XX, o mejor, alguna de sus variantes argentinas, es un cumplimiento, con signo ideológico diferente, de la "crítica política de la cultura" que se emprendió desde algunas revistas de la vanguardia intelectual en el Buenos Aires de los años setenta. En aquellos programas, el impulso de expansión de la crítica hacia la cultura, y particularmente hacia la cultura de masas, encontró uno de sus objetos preferidos en una serie de textos literarios que –en el mismo caldo agitado de las neovanguardias artísticas y teóricas, del psicoanálisis, de la irrupción de la televisión y la comunicología, de la publicidad y de la modernización del periodismo– amasaban en su composición materiales ajenos a las "bellas letras": los hermanos Lamborghini, el Gusmán de *El frasquito*, y sobre todo las dos primeras novelas de Manuel Puig. El privilegio concedido a Puig, entonces, y su persistencia o su retorno hacia los años noventa podrían servir para probar el acierto de aquella observación histórica[56]. A la vez, para retomar la idea según la cual las literaturas de los países pobres y débiles se internacionalizan apenas, de la mano de unos pocos autores; una tesis que supo formar parte de los complejos de inferioridad cultural latinoamericanos y que la sociología literaria francesa ha venido a defender y acaso a advertir con sorprendente retraso, una vez que transformó en programa su culpa

---

[56] Desde los años de la dictadura militar en la Argentina, las obras de Puig comienzan paulatina y crecientemente a ser objeto de adaptaciones teatrales, cinematográficas, etc. Poco después, vuelve a ocupar el interés de la crítica universitaria, y hacia los noventa proliferan los congresos académicos en torno de su obra y las innumerables tesis doctorales, estudios especializados, ediciones de sus escritos inéditos y reediciones críticas de sus textos.

etnocentrista[57] (en ese canon argentino exportable, Puig compartiría el podio con Borges, mientras que Arlt quedaría saludando en el puerto la partida de esa extraña pareja hacia el mundo de las traducciones y las revistas de modas de la parte sustentable del mundo: no debió sorprender a nadie, en realidad, que mientras el centenario del nacimiento de Borges en 1999 hubo de dar lugar a un festival satinado de celebraciones interminables, el de Arlt –que se cumplió redondamente en el 2000– pasara, en comparación, casi desapercibido). Ese internacionalismo y, a la vez, esa preferencia culturalista o *pop* de la crítica pondrían a Manuel Puig, entonces, a trazar o probar parentescos entre la crítica política de los setenta y los "estudios culturales" de los noventa[58]. Me concentro en adelante, en el primer tramo de ese arco, es decir en algunos de los modos en que los primeros relatos de Puig podían cruzarse con los fervores de la crítica política de vanguardia en la Argentina de la guerra y la fiesta del retorno de Perón.

En 1971, la revista *Actual* de la Universidad de Los Andes de Mérida publicó uno de los primeros estudios críticos universitarios acerca de una novela de Manuel Puig. Me refiero al artículo firmado por Iris Josefina Ludmer, "*Boquitas pintadas*. Siete recorridos"[59].

Se trata de un pormenorizado análisis narratológico -riguroso, controlado- (en el que no obstante podrían leerse rasgos de un proyecto de escritura crítica que apenas comenzado iba mostrando ya las armas de Ludmer: una relación articulada, digamos, entre la enunciación distante de la ciencia, y esa búsqueda de la fórmula del texto

---

[57] Casanova, Pascale, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001, traducción de Jorge Zulaika. Se tiene la impresión de que los *descubrimientos* de Casanova respecto de los límites franceses del *mundillo* literario y de sus formas de dominación del que Pierre Borudieu infería leyes generales, ya estaban en la crítica a la teoría del campo literario que Sarlo y Altamirano iniciaran en su *Literatura/sociedad* (Buenos Aires, Hachette, 1983). Por lo demás, el loable esfuerzo del libro de Casanova no evita reproducir, con la impunidad de una ya epidémica ignorancia hemisférica, los mismos mecanismos de dominación simbólica que procura explicar: el texto pretende incluir, en le dependencia literaria planetaria que estudia, a muchos latinoamericanos (de Rubén Darío en adelante), pero a excepción de algunas citas de Antonio Cándido, desconoce casi por completo la copiosa tradición crítica regional sobre el problema (brillan por su ausencia hasta firmas de la talla de Ángel Rama o Julio Ramos).

[58] Por supuesto, hay hace tiempo modos de leer a Puig que no se ajustan a las matrices que insinúo aquí. Pueden leerse en los trabajos de Alberto Giordano, Graciela Goldchluk o Graciela Speranza, entre otros.

[59] Ludmer, Iris Josefina, "*Boquitas pintadas:* siete recorridos", en *Actual. Revista de la Universidad de Los Andes,* II, 8-9, Mérida, Venezuela, enero-diciembre de 1971, pp. 11-22.

que deja despuntar siempre ciertos vértigos de la interpretación, ciertas repeticiones de la sintaxis destinadas al cautiverio o la captura de su lector o, según el caso, a su fastidio).

Pero lo que me interesa proponer aquí, en cambio, está más bien en otros lugares de aquel ensayo de Ludmer. Me refiero, sobre todo, a los lugares del juicio, esa operación que trastornaba los ánimos de la "nueva crítica" o de la crítica de las neoizquierdas argentinas de los setenta; una operación a la vez repugnada e imperativa, científicamente prohibida y políticamente obligatoria (un trastorno que ciertos modelos o hábitos teóricos aceptables desde la política –para poner un caso ineludible, el freudomarxismo althusseriano– parecían convertir de trampolín en "mediación", aventando así el temor de la condena de sociologismo). Me refiero sobre todo a dos lugares del texto de Ludmer que son sus lugares del juicio, y en los que se puede leer cierta verdad social de la enunciación de la entonces nueva crítica argentina, los modos politizantes con que se apropiaba de la teoría y de la literatura, la de Manuel Puig en este caso.

El primer juicio se nos presenta en el comienzo del artículo, minimizado en la tipografía de una nota al pie que dice: "Cfr. el *excelente* artículo de Héctor Schmucler, 'Los silencios significativos', *Los libros*, N° 4, octubre de 1969" (subrayado nuestro), es decir, la reseña con que el director de esa revista celebraba la segunda novela de Puig[60]. El juicio de la nota al pie atempera la disidencia que en el cuerpo del artículo abre Ludmer respecto de Schmucler: "Es cierto que la novela se abre y se cierra con noticias necrológicas; pero también es cierto que la novela se abre y se cierra con cartas" (p. 5).

El segundo juicio cierra el artículo de Ludmer, y es una repetición del primero, amplificado como conclusión interpretativa autorizada ahora por las teorías que han organizado el análisis. Se trata del séptimo recorrido, y se titula, precisamente, "El juicio final". En él, la sentencia de Ludmer viene a decirnos que su análisis detenido de *Boquitas pintadas* confirma –demuestra– la tesis de la reseña de Schmucler:

> *La no existencia de voz de autor "real" corresponde a la no existencia de "historia real" (no hay acontecimientos históricos,* no se registran); (...) el autor y la historia se definen como ausencias, como esas ausencias que, justamente, son los "silencios significativos" (p. 22, subrayado nuestro).

Tras ese juicio, Ludmer traza una correlación entre la estructura de *Boquitas pintadas*, o entre la ausencia ya marcada por Schmucler como clave estructural de la novela, y dos modos de leer que la nove-

---

[60] Schmucler, Héctor, "Los silencios significativos", en *Los libros*, 1, 4, Buenos Aires, octubre de 1969.

la posibilita, y que son dos modos de hablar el silencio del texto en lugar de reconocerlo: "la lectura inmanente, sentimental, folletinesca, populista, y la lectura camp, vanguardista, la lectura formal" (p. 22). "En el centro de esa combinación, asombrando por el poder infinito de sus maravillas –concluye Ludmer– se encuentra *Boquitas pintadas*".

Así, el juicio final de Ludmer se presenta como implicación de un modo de leer –la mirada crítica que sabe hallar una clave hermenéutica en la ausencia, el blanco, el punto ciego–, modo de leer orientado por teorías a un tiempo psicoanalíticas, estructuralistas y marxistas. El diccionario y los movimientos de lectura del artículo van intercalando esos recorridos: por una parte, cronografías, series, historia y discurso, emisores y receptores, mensajes, destinaciones y destinatarios, cociente informativo y polisemia, sistemas binarios y ternarios, y una de las dos únicas referencias bibliográficas al pie, que remite a las "organizaciones dualistas" en la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss; por otra parte, la posibilidad de la lectura "transferencial", "en sentido analítico" (p. 7), que integra a la lectura los tópicos del "autor" y de la "muerte", junto con la segunda y última referencia erudita (un estudio del *International Journal of Psycho-Analysis*); pero también, entrelazadas allí, las palabras que autorizan a pasar de esa combinación semiótica al juicio histórico, a trazar la *correspondencia*: consumo, mercancía, cambio y economía del trueque, trabajo, producción y pago, clases sociales, alienación; y categorías en que parecen superponerse esos universos teóricos: circuito, transacción, distanciamiento, posesión y carencia. Esa combinatoria había sido autorizada también en el número 1 de *Los libros*, cuando Nicolás Rosa examinaba los "Fundamentos de la nueva crítica":

> La preocupación por el contacto directo con la obra –a través del instrumental lingüístico y antropológico como antes fueran Sartre, Lukács, Blanchot, Bachelard, etc.– aparece como una inquietud expresa de algunos nuevos críticos. Es evidente que la lingüística es la que ha creado el clima necesario para el acercamiento a lo concreto real de la obra –hecho de palabras– y la posibilidad de la creación de un instrumental científico para abordarla. A partir de este nivel todas las explicitaciones de las ideologías mayores –marxismo, freudismo– actúan como modelos totalizantes que dan el sentido último a la interpretación de la crítica[61].

Así, un estado datable de las relaciones de la crítica argentina con la teoría proporciona ciertas condiciones de posibilidad para leer: los sentidos históricos (es decir políticamente relevantes) pueden afir-

[61] Rosa, Nicolás, "Nueva novela latinoamericana. ¿Nueva crítica?", en *Los libros*, I, 1, Buenos Aires, julio de 1969, p. 6.

marse si se *corresponden* con los resultados de un análisis que ha usado ciertos instrumentos *rigurosos*.

Pero además de una lectura emprendida mediante un programa como ese, lo que despunta en el juicio de Ludmer es una ausencia, un ciframiento o un silencio significativo respecto de sus propias condiciones culturales de enunciación. Porque en la Argentina de fines de los sesenta *Boquitas pintadas* también se deja leer en un sitio violento donde se cruzan la lectura *populista* y la lectura crítica que pretende colocarse fuera de la equidistancia entre populismo y vanguardia: porque las dos pueden hacer de la novela un pretexto para incurrir una vez más en el reconocimiento o la crítica de la totalidad, y de la totalidad nacional. En la lectura de Ludmer ese silencio del análisis riguroso se rompe cuando el juicio se repite para otro circuito de lecturas, allí donde la disputa política empuja a mostrar los filos de las armas de una crítica obligada a mimetizarse explícitamente con la militancia y sus retóricas. En la encuesta que publicó la revista *Latinoamericana* en junio de 1973[62], Ludmer destacaba la importancia de *El frasquito* de Luis Gusman; y llamaba la atención acerca de un conjunto de textos en los que se lee:

> un tipo de funcionamiento de la significación que no puede ser leído como “testimonio”, “reflejo de la realidad”, “verdad”, sino como una especie de anomalía, un fuera de la ley que remite y no remite al referente al mismo tiempo que es concreto y general, afirmativo-negativo, zona preferida de la polisemia, lenguaje transitivo-intransitivo, donde la palabra comunicativa pierde valor.

Entre esos textos Ludmer confería un lugar privilegiado a “la polisemia” y la “multitud de voces” de *Partitas* de Leónidas Lamborghini, y a los textos de Puig:

> En las novelas de Puig (...) *no hay una voz nacional y social capaz de hacerse cargo de la narración*; no hay una región de la palabra a la que pueda otorgársele el crédito de “narrador” [...] (en una palabra: en Puig es imposible una lengua ley) (...) *La traición* es una empresa de conjuración de la afasia no solo para el personaje central (...) sino, sobre todo, y desde el punto de vista social, para quien se arroja a la escritura sin tener *voz propia hoy en la Argentina* (cursiva nuestra).

Como se ve, en esa respuesta Ludmer no hace sino traducir su lectura de *Boquitas pintadas* como réplica política a la consigna mediante la cual las izquierdas argentinas han sintetizado la transac-

---

[62] Ludmer, Josefina, “Respuesta a ‘Literatura y crítica: una encrucijada. Una encuesta’”, en *Latinoamericana*, I, 2, Buenos Aires, junio de 1973.

ción que desde fines de los años cincuenta vienen estableciendo con el nacional-populismo: en junio de 1973, el modo de leer de *Los libros* da apenas un paso para funcionalizar su lectura de Puig como una respuesta figurada contra la posibilidad políticamente proclamada de una “liberación nacional y social” (dicho de un modo algo salvaje: contra la posibilidad de que se pudiera pasar de “Perón y Evita” –o de cualquier otro sujeto político *existente*– a “la patria socialista”). Luego, la distancia crítica o negativista queda asimilada a una relación funcional entre literatura / crítica y totalidad social: el no-decir de la literatura es la verdad social que el discurso político reclama para sí cuando obliga a que todos hablen de lo mismo.

En *Los libros*, después de la reseña que su director Schmucler le dedicara en el número 4, *Boquitas pintadas* reaparece en la “Encuesta” que la revista publica en su número 7, el primero de 1970. Allí, nueve escritores responden a cuatro preguntas; la cuarta dice: “¿Cuál es para usted el mejor libro de ficción narrativa publicado en Argentina en 1969? ¿Por qué?”. En cinco de las nueve respuestas está la segunda novela de Manuel Puig. Algunas incurren de diferentes maneras en la condición *menor* de la literatura de Puig (Beatriz Guido, Eduardo Gudiño Kieffer, Jorge Onetti); otras dos, las de Germán L. García y Osvaldo Lamborghini, parecen variaciones del tipo de lectura que adoptaba la reseña de Schmucler, y anticipan no solo la lectura de Ludmer sino también el programa de política literaria que García, Lamborghini y la misma Ludmer defenderían años más tarde desde la revista *Literal*. Esto parece claro en la respuesta de García, que a partir de su elección de *Boquitas Pintadas* generaliza: “¿La escritura y la lectura no se fundan en una *ausencia* que la palabra sostiene sin agotar, *ausencia* que hace legible un texto de cualquier época para cualquier otra? La literatura aparece como un *discurso significante cuyo significado es esta ausencia*...”[63]. Lamborghini, por su parte, elige *Boquitas pintadas* “sin ninguna duda”, y agrega: “Con la obra de Manuel Puig, la supuesta función ‘expresiva’ del lenguaje literario y la variada gama de ilusiones al respecto, sufre un golpe verdaderamente ‘crítico’. *Boquitas* define un campo, señala un punto de ruptura: estamos ante un modelo de sintaxis mayor donde nada nos es ’comunicado’, salvo nuestra propia presencia como soportes vacíos de todas las determinaciones que nos hablan”.

Pero no todos los encuestados siguen la línea trazada por Schmucler. En este sentido, la respuesta de Marta Lynch llama la atención: tras definir al escritor argentino posterior al peronismo clá-

[63] Guido, Beatris *et al.*, “La literatura argentina 1969” (encuesta), en *Los libros*, I, 7, Buenos Aires, enero-febrero de 1970, p. 12.

sico como un "casi combatiente que pasa a revistar frente al público con un carácter (...) de intérprete y voz de muchas reclamaciones populares", Lynch responde a la cuarta pregunta con una celebración de *Boquitas pintadas:*

> por su envidiable originalidad, por su vigor y frescura en el método narrativo, por la admirable mezcla de ternura e ironía utilizados para hacer nada menos que el *retrato fino y trascendente, de la mamarrachería argentina*. Que no se piense que eso sólo toca a una clase social. Nos toca a todos por igual porque en alguna forma *todo argentino es héroe de Boquitas* en alguna de sus partes"[64] (subrayado nuestro).

Galería de tipos, de retratos, pintura de usos y costumbres, *Boquitas...* es para Lynch lo que para *Los libros* y para *Literal* la novela niega, escamotea, ausenta, silencia. Sin embargo, las dos lecturas se producen bajo la misma orientación: decir o no-decir una totalidad identificatoria en la que ha de cifrarse, por su saturación o por su falta, una crítica social cuya necesidad viene más o menos remotamente dictaminada por la experiencia histórica del peronismo.

Para decirlo con la fórmula que esta dicotomía alcanzará en el propio discurso crítico de Ludmer pocos años después, si *Boquitas...* activa tanto la lectura del populismo naturalista como la del formalismo vanguardista, en los días del banquete de los setenta la política las imanta y las superpone entre sí y con la crítica que las establece. La inmanencia realista y la crítica que pretende distinguir de manera equidistante entre tal inmanencia y el esnobismo camp, no leen del mismo modo, pero leen lo mismo en *Boquitas pintadas*, responden por *sí* o por *no* a la misma pregunta: una lectura dice que *Boquitas...* nos pinta, que *Boquitas* nos representa, que la única verdad es la realidad y que, luego, la única verdad estética es el realismo; Ludmer y *Los libros* responden, en cambio, que leer bien a Puig es leer que, tras la máscara de la afirmación, *Boquitas...* nos niega y niega nuestra representación, no es sino una representación y un realismo denegatorios que se hacen significativos por un no-decir que funciona como alegoría formal de la denuncia, como silencio o hueco donde se cifra, por ausencia, la verdad de un vacío de representación nacional y social que el orden de los discursos útiles se empeña en colmar: "Gran Acuerdo Nacional", "unidad nacional", "liberación nacional". La literatura no podría leerse, entonces, sino en medio de los furores nacionalistas, totalizadores, identificatorios o unificantes, por una crítica que además venía trazando los límites de un binarismo ya clásico respecto del cual asumía un lugar de enunciación supuestamente ter-

---

[64] *Ibidem*, p. 22.

cero y distante: cosmopolitismo / criollismo, populismo / modernismo, populismo / vanguardia, nacionalismo / cosmopolitismo, realismo / formalismo. O, si se quiere: la estética de *Boquitas pintadas* venía a proveer de objeto a una crítica que necesitaba darse a luz distinguiéndose decididamente de *Contorno*, es decir del realismo, pero sin hacerse irresponsable: sin dejar de rendir cuentas ante una moral política de vanguardia.

# II. Poéticas

La poesía es una epistemología del no saber.
*María Negroni*

## *Cortar la prosa del orden*

Si en lugar de poner el foco de la lectura en las polémicas, lo hacemos más bien en los modos en que ciertas poéticas resuelven los conflictos con que aquellos debates se crispaban, las líneas de diferencia y los puntos de encuentro se redistribuyen y dibujan de otra manera. Aunque tal vez resulte obvio decirlo, no es casual que los textos de escritores tan diferentes como Juan Gelman, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, y Alejandra Pizarnik –firmas de algunos de los libros más *discutidos* de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX– recorran itinerarios no solo incomparables en muchas de sus notas características sino, a la vez, innegablemente emparentados. Me refiero al abandono del vínculo obligatorio entre literatura y *realidad* política, y su reemplazo por la construcción de cierta politicidad de la poesía escrita ahora como descalabro de la sintaxis cultural: formas de intervención que hacen sonar de un modo imprevisto el interior de las tradiciones que, molidas y recompuestas por el poema, ya no podemos meramente reconocer tras la perturbación que se efectúa cuando leemos. En las cuatro variantes de ese trabajo de disonancia contra-sintáctica a las que voy a referirme –y por más divergentes que resulten sus tonos, sus otros efectos o las medidas y registros de sus respiraciones– la poesía abandona tarde o temprano el mandato moderno del género –la invención de *una lengua poética*–

no solo si la consideramos tras una lectura *en fondo* (toda poesía, se supone, es intertextual por más monolingüe que se sueñe), sino en la inmediatez de la superficie llamativa de su composición: lo que se nos presenta en ciertos poemarios de los Lamborghini, de Gelman o de Pizarnik son diversas formas violentas de confrontación con órdenes de la cultura reconocibles pero ya perdidos por el ejercicio de unas voces *no responsables* empeñadas en descontrolar y *cortar* tales órdenes. Por supuesto, me refiero explícitamente a una ausencia o, según los casos, un abandono de la "responsabilidad" porque durante los años sesenta esa noción remitía, desde el diccionario sartreano (retomado por una crítica política fundacional, como la de David Viñas[1]), a una moral política de la literatura y de la figura del intelectual que las polémicas ponen en entredicho y que los textos, como espero mostrar, abandonan (aun si lo hacen, tras interrogarla, a instancias de la provocación con que la fuerza de esa moral parece haberlos desafiado). La inclusión de ciertos textos de Pizarnik en un conjunto de poéticas donde la preocupación política resultaba ineludible intenta mostrar, por lo menos en cierta medida, cómo esa intervención por el corte disonante se deshace no solo de la tradición de la justicia poética sino también, a la vez, del impulso moderno hacia el puro ajuste verbal, hacia la palabra justa.

## *Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado*

> No, no: el arte es un lenguaje
> (el realismo socialista quiso ser su esperanto).
> *Roque Dalton*[2]

En el prólogo que Raúl González Tuñón escribió para *Violín y otras cuestiones*, el primer libro de Juan Gelman, hay un epígrafe de Shelley que puede leerse como mandato de la tradición, es decir como el precio que paga el proyecto estético de Gelman para comenzar con ese espaldarazo consagratorio: "Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo"[3].

Durante todo el itinerario de la poesía de Gelman es posible advertir la resonancia de ese mandato, que es una variación o un uso

---

1 Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política, op. cit.*

2 En su "Taberna (Conversatorio)", en Yurkiévich, Saúl, *Poesía hispanoamericana 1960-1970. Antología a través de un certamen continental*, México, Siglo XXI, 1972, p. 177.

3 González Tuñón, Raúl, "Prólogo" a Gelman, Juan, *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Editorial Gleizer, Colección "El pan duro", 1956, p. 9.

históricamente situable del *gobierno de la ciudad por los poetas*; una fórmula en la que se condensa como consigna el prestigio de una tradición cultural, apta y disponible para ser reescrita en innumerables variantes destinadas a legitimar, cada vez, contextos, significaciones y propósitos diferentes por sobre el núcleo común que primero se reconoce en ellas y que es retomado de modo más o menos deliberado.

¿Pero qué significa que ese mandato, sus ecos o sus restos, puedan leerse, desde aquella instrucción inaugural y rotunda de González Tuñón, en el trayecto entero de la escritura de Gelman? Creo que el curso de su poesía termina por transformar el mandato, del que no quiere deshacerse, al traducirlo o traicionarlo en su reemplazo por la construcción de una lengua sin *estado*. Si la poesía de Gelman es presentada en público por la voz autorizada de la tradición de la poesía política, comienza también desde ese primer libro a deslizarse hacia la paulatina composición de unas hablas poéticas particulares, que problematizan las posibilidades de reconocimiento pero resultan –a la vez– de una *disonancia* legible. Las formas diferenciales de esa gramática (las marcas de esa lengua en la que no reconocemos sino a Gelman o a su "estilo") se leen en los poemas como puesta en forma de una voz *desalineada* respecto de un sujeto (de la enunciación, "yo lírico", y también de cierta condición histórica que solemos reconocer como las formas modernas de la subjetividad); se trata de una

---

Gelman comenzó su actividad poética pública hacia 1954, integrando el grupo "El pan duro", Junto a Héctor Negro, Hugo Di Taranto, Julio César Silvain, Julio Harispe, Mario Navalesi, Rosario Mase y Juana Bignozzi. Casi todos estaban más o menos integrados a la Juventud Comunista, y crearon el nucleamiento con el fin de autopublicar sus libros mediante un sistema de venta de bonos anticipados y realización de recitales públicos de poesía en teatros, bibliotecas y clubes de barrio. Poco después de su formación, el grupo se relacionó estrechamente con Raúl González Tuñón y con José Portogalo, a partir de uno de esos recitales, en el teatro "La Máscara". Gelman recuerda que desde ese momento González Tuñón "se convirtió en una especie de padrino" del grupo (en Dalmaroni, M., "Entrevista a J. Gelman", Buenos Aires, 30 de agosto de 1992, inédita ). "Creo que nos acercamos a ellos no por casualidad –explica Gelman–. Eran poetas que practicaban lo que se ha dado en llamar el compromiso social en la poesía, y todo el grupo 'El pan duro' entendía que la poesía debía cumplir una función en ese sentido" (en Boccanera, Jorge, *Gelman. Cuadernos de Crisis*, N° 33, Montevideo, Ideas-artes-letras en la crisis, 1988, p. 18; véase también "Los poetas del Pan Duro" en *Hoy en la cultura,* Buenos Aires, julio de 1962, p. 8). Cuando González Tuñón, además, prologa la primera edición de *Violín y otras cuestiones*, lo elogia por su "contenido principalmente social", por sus "saludables vientos de afirmación civil", porque "alienta el optimismo histórico", e incluye a Gelman entre los poetas que "devinieron revolucionarios" (*op. cit.*, p. 10 y 11).

voz *des-gramatical* que es imaginada como superposición o equivalencia entre figuras que componen una serie abierta. La voz se presenta menos como tal que como el curso de su propia construcción mediante un cruce de variantes equivalentes confundidas a su vez con la experimentación vanguardista (es decir, un cruce en que resuena una biblioteca que va del neocriollo de Borges a *En la masmédula* de Girondo, pasando por el arte combinatoria de César Vallejo). Aprovechándose sin dudas de algunos nudos clave de la imaginación y de la política de la lengua de González Tuñón, Gelman compone una voz del no-saber del idioma, en la que resuenan la ignorancia lingüística del extranjero o del inmigrante ("la calor", "la mundo", "la ser", "la trabajo"); la voz abierta del habla infantil que todavía no ha sido constreñida por la pedagogía ("ponido", "sabió", "morida"); y la identificación de esas voces con las libertades combinatorias del español premoderno, todavía no normatizado, lo cual traza a su vez una con-fusión paradojal de esas lenguas *menores* con las letras mayores del canon peninsular (pero desalineadas también, en su interior, por los usos migrantes que hicieran de ellas las voces de judíos, árabes o indios americanos conquistados). Lejos de garantizar la transparencia de un sujeto representante o representativo, que comunica o que sentencia, la experimentación gelmaniana desdice así la expectativa de esa certeza *estatal* de orden de lengua, mientras se identifica provisoriamente tanto con las voces bajas de la ignorancia como con la plasticidad gramatical del español literario más venerado[4]. A la vez, ese hablar es puesto en boca de una serie abierta de figuras de sujeto que, para decirlo de algún modo, van personificando el descalabro de la gramática social que se desarrolla en la escritura y su reemplazo por otros *órdenes* de discurso: el niño; el extranjero sin Estado, es decir sin lengua o con hablas de mezcla (y sus variaciones: el inmigrante, el exiliado, el judío); los místicos; las locas o el loco, el incestuoso y la incestuosa[5]. Esa contra-gramática y esas figuras van presentando menos un sistema que una constelación móvil

---

[4] Sobre el vínculo entre experiencias de los dominados y libertad *artística* en el uso del idioma, Gelman ha reflexionado en varios lugares. Véase la entrevista de L. Senkman, o la que Gelman mantuvo con el subcomandante Marcos del EZLN, donde el poeta vincula los modos gramaticalmente irregulares de apropiación del castellano por parte de los indígenas guatemaltecos con las inflexiones morfológicas o sintácticas de los clásicos españoles (*Prosa de prensa*, Buenos Aires, Ediciones Grupo Zeta, Colección Documentos, 1997, pp. 352 y ss.). Analizo esas operaciones de Gelman en relación con las ideologías estéticas de las izquierdas políticas y literarias latinoamericanas en "Poéticas políticas del español. Algunas notas sobre imaginarios del idioma en Juan Gelman y los zapatistas", en *Olivar* IV, Nº 4, 2003, La Plata, pp. 135-146.

de confusiones, que opera siempre en torno de la identidad, para descomponer sus formas aceptables e inventar morfologías contraculturales de la subjetividad y sintaxis sociales tendencialmente utópicas. Las identidades son mostradas para que el poema las carcoma, las tome y las abandone, en un movimiento que discute las medidas reconocibles del espacio que va ocupando mientras, a la vez, acantona en las figuras sin *estado* que ocurren y a un tiempo se sustituyen unas a otras en el curso de la escritura. Antes de la pura negación (ese otro mandato, esta vez de la vanguardia, que la poesía de Gelman conoce de un modo *crítico*) la identidad es reemplazada cada vez que le ha sido entregado, como en una estrategia de reposo que dura poco, el terreno del poema. Hay, contra lo dado, un horizonte, pero *sólo* en las figuraciones de la lengua escrita, que no alcanzan a afirmarlo aunque lo pidan.

*Relaciones*, el poemario que Gelman publicó en 1973, es un momento intermedio entre el comienzo de la experimentación contra la morfología de *Cólera buey* (1965) y los extremos de traducción y combinatoria intertextual de títulos posteriores como *citas y comentarios*, *Notas*, "Carta abierta" o *dibaxu*[6]; tal vez por esa ubicación en el trayecto de la obra, *Relaciones* permite leer los modos de construcción de esa poética que acabo de describir en el momento en que hace del poema un escenario de conjuración del mandato *estatalizante/estabilizador*. El libro incluye el poema que sigue, titulado "NECESIDADES":

I) el individuo que difiere de sus pares
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad
suele ser calificado de insano acusado de enfermedad mental

---

[5] A veces, esa figuración alcanza el estatuto del personaje, como en "María la sirvienta", "Al viejo león del zoo" (en *Gotán),* "Preguntas" (en *Relaciones),* o todo *Traducciones III. Los poemas de Sydney West,* un libro donde se suceden sujetos figurados en cada uno de los cuales una identidad individual, estabilizada hasta en el infaltable nombre propio, se combina con los bordes agramaticales de una inestabilización que los vuelve casi irrecuperables por cualquier lógica de la representación. En el procedimiento resuena de modo casi directo una de las filiaciones más activas –menos repetitivas– que la poesía de Gelman mantiene con la de Raúl González Tuñón (pienso sobre todo en el tipo de *personaje-voz* a la vez ficcional –por tanto socialmente reconocible– pero definido de manera característica por la mutabilidad antirrealista y la itinerancia, que recorre la poesía de Tuñón, especialmente a partir de la invención de "Juancito Caminador").

[6] Las citas se toman de *Cólera buey,* Buenos Aires, Tierra Firme, 1984; *Hechos y Relaciones,* Barcelona, Lumen, 1980; *Si dulcemente,* Barcelona, Lumen, 1980 (incluye *Notas* y "Carta abierta"); *Citas y comentarios,* Madrid, Visor, 1982; *dibaxu,* Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

y
perseguido como enfermo
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes

II) el individuo que ve piernas azules de mujer volar
arbolitos cantar el mundo heder
es encerrado golpeado con electricidad insulina médicos
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes

III) ¿necesidades de volar o cantar?
¿necesidades del individuo que difiere de sus pares
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad y es
calificado de insano acusado de enfermedad mental
[y perseguido como
enfermo?

IV) ¿otras necesidades?
¿necesidades del individuo que no difiere de sus pares
que no perturba o escandaliza a su familia o sociedad
que no es calificado de insano acusado de enfermedad
[mental ni
perseguido como enfermo?

V) ¿piernas azules de mujer volar no?
¿ni arbolitos cantar ni mundo heder?
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes
los jabalíes de oro se están comiendo a yvonne
(p. 23; la numeración de estrofas es nuestra)

Como se puede ver, la primera estrofa se inicia como transcripción de un discurso de tipo informativo –digamos, de un discurso sociológico o psiquiátrico–, y su último verso decide un pasaje hacia la parodia de ese registro, insinuada desde el principio y que se repetirá dos veces (II, cuarto verso, y V, tercer verso). Allí, en el nivel de los discursos representados por la voz poética, se abre ya lo que terminará en un pasaje entre sujetos de enunciación divergentes. En la estrofa II comienza un desplazamiento desde ese discurso hacia la perspectiva de la locura, desplazamiento que se completa en los dos primeros versos de la estrofa V, que se pueden leer casi como la transcripción de la voz del loco, todavía en el estilo indirecto en que la ubica la interrogación, es decir, el sujeto que en la enunciación del poema parodia y pregunta. Así preparada, la secuencia se completa con un salto: el anteúltimo verso del poema repite la parodia del discurso científico –"este acto de psiquiatría llena necesidades importantes"– para acentuar el contraste con el último verso, que pasa por completo a un discurso que el texto nos ha preparado para reconocer como el de la locura, esto es, al habla de la no-identidad: "los jabalíes

de oro se están comiendo a yvonne" resulta irrecuperable; no puede ser interpretado como metáfora, y por lo tanto anula la representación[7]. El poema se inicia como reproducción crítica (crítica por *no* seria) de los discursos más estereotipados –más ideológicos–, y hace intervenir la mediación interrogativa del sujeto de la enunciación para que, a modo de *respuesta* de unos sujetos interpelados, el espacio del poema corte su registro y termine ocupado por una contrastación irresoluble: el orden de la lengua, que ha sido representado en el poema como el orden social, se interrumpe y queda yuxtapuesto a una enunciación irreductible (que además ha sido autonomizada respecto del sujeto crítico que antes mediaba al representarla).

Antes de "NECESIDADES", la figura de la locura aparece en el segundo poema de *Relaciones*, titulado "PREGUNTAS", que va más lejos en el nivel de la representación, al contraponer el orden social con una figura que amalgama locas, prostitutas y Dios:

> "lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa nuestra" dijeron
> las Seis Enfermeras Locas del Pickapoon Hospital de Carolina
> mientras movían sus pechos con una
> dulzura tan parecida a Dios
>
> ¿y si Dios fuera una mujer? alguno dijo
> ¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon? dijo alguno
> ¿y si Dios moviera sus pechos dulcemente? dijo
> ¿y si Dios fuera una mujer?
>
> corrían rumores acerca de las Seis
> las habían visto salir de hospedajes sospechosos con una mirada triste en la boca
> las habían visto en una cama del Bat Hotel
> las habían visto fornicando con sastres zapateros carniceros de toda Pickapoon
>
> ¿y acaso Dios no sale de los hospedajes con una mirada triste en la boca? alguno dijo
> ¿y si Dios fuera una mujer?
> ¡tetas de Dios! ¡blancos muslos de Dios! ¡lechosos! dijo
> ¡leche de Dios! gritaba por los techos de toda la ciudad
>
> así que lo quemaron
> hicieron una hoguera alta al pie de la colina del Este
> y también quemaron a las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon
> todas eran rubias y cada día habían visto a la muerte trabajar

---

[7] Solo resultan más o menos remotamente reconocibles allí los modos de la imagen surrealista, por una parte, y un nombre femenino que remite al diccionario de las letras del tango (y esto último como un resto arrebatado de su contexto cultural de sentido).

eso es todo
así acaban con los temblores mortales e inmortales en Carolina y otros sitios de Dios
¿y si Dios fuera una mujer?
¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pickapoon? dijo alguno
(pp. 15-16)

Junto con el plural de los títulos del libro y de todos los poemas de *Relaciones*, puede leerse en este texto la suspensión del *estado* (a la vez de la identidad y del sentido) mediante la pluralización y la figuración de la pluralidad. En primer lugar, en el texto hay cuatro identidades discursivas. Tres de ellas son coincidentes: la voz entrecomillada de las Seis Enfermeras, la de ese “alguno” al que “lo quemaron” por gritar demasiado semejantes preguntas, y la del poeta-narrador; la voz restante, mediada por la enunciación, está en los “rumores” que corrían acerca de las “Seis”, y aparece como el orden o el sistema de sentido desafiado e interrogado por las otras tres voces. En segundo lugar, la primera de esas voces es un colectivo de enunciación que insiste y se confirma como tal: “‘...*nuestra* vida privada es cosa *nuestra’ dijeron*”. En tercer lugar, ese efecto de pluralización se hace escandaloso cuando, con otros tres que le son concomitantes, concurre sobre “Dios”: este, que queda equiparado con un nombre común al compartir su mayúscula inicial con las de las “Seis Enfermeras Locas”, resulta no solo pluralizado sino también feminizado, enloquecido, corporizado y sexuado hasta un extremo escandalizante deliberado (porque el poema nombra sus “tetas”, la “leche” de sus tetas y sus “muslos”, pero también porque se deja claramente sugerida la posibilidad de que sea no menos fornicador que “las Seis”).

Si armásemos un diseño secuencial del texto en base a la sucesión de interrogaciones que presenta, se explica por qué el efecto de pluralización se compensa con cierta orientación hacia el reclamo insistente de una respuesta contra-ideológica, que en el nivel de la representación es además, en este poema y en “NECESIDADES”, una demanda contra la ley del Estado, proferida desde su exterior. Las dos primeras estrofas se ubican en la perspectiva de la voz interrogadora; la tercera refiere la perspectiva contraria, esto es, la de las voces de quienes no pueden responder a la pregunta, que es un desafío contra la legitimidad; la cuarta estrofa reitera la pregunta, y levanta el tono de la voz que la profiere en tres oraciones exclamativas –*gritadas*– pero nominales, con lo cual reclama y orienta la respuesta pero no la proporciona mediante una afirmación predicativa (no cierra el proceso pregunta-respuesta); en ese juego, la quinta estrofa refiere la no-respuesta a la pregunta insistente, esto es, la supresión violenta de los cuerpos de

esas voces interrogadoras por parte de la ley. Ahora bien, sobre el final, la voz restante, la del poeta-narrador, se hace cargo de las voces suprimidas y repite la pregunta; es decir, repone el reclamo de un interlocutor que esté dispuesto a imaginar *ese otro mundo* que el lenguaje suprimido muestra como posible, un interlocutor que pueda formular lo que el poema no escribe, lo que el poema no legisla: *qué pasaría* "si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas".

En este sentido, "PREGUNTAS" condensa el rasgo distintivo de la poética de Juan Gelman: el efecto del procedimiento es una actuación de violencia sobre el orden ejercida desde una subjetividad *no responsable* (ignorante e inocente), y no por la negación vaciadora ni por una formulación explícita de una nueva totalidad definida de sentido (responsable y representativa) que reemplazaría a la ideología del presente. Por eso, ese rasgo puede describirse por analogía con algunas figuras teóricas que sostienen conceptualizaciones *meramente* formales de un *telos*. La de Theodor Adorno, cuando pide a la literatura una "reconciliación tendencial de las contradicciones"[8]. O la prevención dialéctica contra las totalizaciones alternativas, como en la lectura que propone Terry Eagleton[9] en torno de, precisamente, el problema de las identidades regidas por ideologías que, como los nacionalismos, el Estado moderno hizo suyas: una política radical no puede comprometerse sino irónicamente con la identidad nacional o sexual, es decir no puede prescribir el contenido de lo que se vivirá después de suprimida la represión, no puede escribirlo antes. En este sentido, para Eagleton, una literatura contra-ideológica sería la que anuncie "la poesía del porvenir", como enigmáticamente denominó Marx a la resolución futura de las contradicciones presentes en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*:

> *La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir. No puede comenzar su propia tarea antes de despojarse de toda veneración supersticiosa por el pasado.* Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido. Allí, la frase desbordaba el contenido; aquí, *el contenido desborda(ba) la frase*[10] (subrayado nuestro).

---

8 Adorno, Th., "Discuors sur la poésie lyrique et la société", en *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 47.

9 En su "Nationalism: Irony and Commitement", en Eagleton, T., Jameson, F. y Said, E., *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 23 y ss.

10 Marx, Carlos, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Ateneo, 1975, pp. 18 y 19. La traducción que propone Eagleton (*op. cit.*, p. 27) de la última oración del texto de Marx parece más apropiada para el uso

Este movimiento oscilante de la interrogación como procedimiento recurrente en buena parte de la poética de Gelman (aseveración implícita en la pregunta retórica, o suspensión del juicio en la respuesta que vendrá y que no se escribe) se trama con la alternancia entre la sucesión pregunta-aseveración y la sucesión aseveración-pregunta. La primera fija, la segunda vuelve a inestabilizar. De este modo, los textos se presentan como el escenario de un proceso inacabado y abierto mediante el cual *se sucede* la construcción de representaciones, discutidas en el corte de tono que las preguntas producen o preparan. El mundo, la verdad o la experiencia dependen aquí de los vaivenes y las perspectivas móviles del sujeto que, por lo tanto, también *se* discurre y desalinea.

Este movimiento de la escritura, que en "NECESIDADES" se ve claramente por la composición secuencial del poema, estaba anunciado, en los términos programáticos de una poética, en el segundo epígrafe del libro, donde Gelman atribuye a uno de sus heterónimos, José Galván, esta frase: "Hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella"[11]. El primer efecto de lectura se asemeja al de la paradoja, porque la frase está construida según el procedimiento de crítica de la inversión ideológica: no es el orden de la razón impuesto por un lenguaje normatizado el que se corresponde con la verdad. Así, relacionar contra lo previsto, preguntar, deliberar, es delirar para reunir lo que estaba separado como lo otro de lo mismo:

RELACIONES

esa piedra ¿tiene que ver con él?
el hombre de la zapatería de enfrente ¿tiene que ver con él?

---

que le estamos dando aquí: "a content that 'goes beyond the phrase'" (un contenido que "va más allá de la frase").

[11] Desde el interior de las poéticas "sociales" y "coloquialistas" de los años sesenta, y en los términos del debate hegemónico en esos años –"realismo"–, Mario Benedetti leyó así ese movimiento de la escritura en *Relaciones*: "De pregunta en pregunta va subiendo también el tono poético: generalmente empieza con un motivo o una incitación realistas, pero la segunda instancia es siempre más imaginativa que la primera, y la tercera más que la segunda, y así sucesivamente" (en su "Juan Gelman: *Hechos y relaciones*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, VII, 14, Lima, 2° semestre de 1981, p. 158). Por otra parte, una lectura de *Relaciones* concurrente con la nuestra puede hallarse en "*Relaciones* de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas" (*Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVIII, 35, Lima, 1er. semestre de 1992, p. 61-70) de Ana Porrúa, quien propone que en el libro "se desarrolla un cuestionamiento a la forma de resolver la dialéctica lenguaje/realidad en la vanguardia del '60 argentina".

los millones de chinos indios angoleños que no conoce ¿tienen que
[ver con él?
el sanantonio extraño bicho de Dios ¿tiene que ver con él?

esa piedra tiene que ver con él
el hombre de la zapatería de enfrente tiene que ver con él
los millones de chinos indios angoleños que no conoce tienen
[que ver con él
el sanantonio extraño bicho de Dios tiene que ver con él
(...) (p. 27)

ROJOS

llueve sobre el río de la Plata y hace
36 años casi que mataron a Federico García Lorca pero
¿cuál es la relación entre esa
realidad exterior y esta irrealidad interior? o
¿cuál es la relación entre esa irrealidad exterior
y esta realidad interior? (...) (p. 37)

Si se enlazan estas dos citas con el contraste entre la frase entre comillas que abre "PREGUNTAS" ("lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa nuestra") y el violento final de las Seis Enfermeras en el cadalzo, se ve cómo *Relaciones* desmonta estereotipos discursivos y por tanto ideológicos que, en este caso, provienen de uno de los blancos preferidos por la tradición del pensamiento crítico moderno: la separación entre lo privado y lo público como una matriz de exclusión e identificación que se sostiene en el contrato social.

Ese movimiento de heterogeneidad que se escribe en cruce y conflicto con el imaginario heredado de un Estado alternativo prescriptible por los poetas había comenzado a avanzar desde los primeros libros de Gelman. Estrechamente unido desde *Violín y otras cuestiones* (1965) al tópico de la "revolución" y al del "niño", a partir de *Cólera buey* comenzará a ser intensamente indagado en la forma del poema, y no sólo en sus materiales de representación. Este proceso, por el cual el sujeto ya no solo se desea o se dice niño, ignorante de la lengua o del sentido común, sino que, por decirlo de algún modo, deviene tal, sigue operando en los libros posteriores de Gelman. Se puede notar, además, la persistencia del tipo de procedimientos con que se despliega y su progreso sobre el nivel sintáctico en textos de Gelman posteriores, como en *Notas* de 1979 (incluido en *Si dulcemente*) y en especial en "Carta abierta" (en el mismo volumen):

hablarte o desablarte / dolor mío /
manera de tenerte / destenerte /
pasión que munda su castigo como
hijo que vuela por quietudes / por

arrobamientos / voces / sequedades /
levantamientos de la ser / paredes
donde tu rostro suave de pavor
estalla de furor / a dioses / alma

que me penás el mientras / la dulcísima
recordación donde se aplaca el siendo /
la todo / la trabajo / alma de mí /
hijito que el otoño desprendió

de sus pañales de conciencia como
dando gritos de vos / hijo o temblor /
como trato con nadie sino estar
solo de vos / cieguísimo / vendido

a tu soledadera donde nunca
me cansaría de desesperarte /
aire hermoso / agüitas de tu mirar /
campos de tu escondida musicanta

como desapenando la verdad
del acabar temprano / rostro o noche
donde brillás astrísimo de vos /
hijo que hijé contra la lloradera /

pedazo que la tierna embraveció /
amigo de mi vez / miedara mucho
el no avisado de tu fuerza / amor
derramadísimo como mi propio

volar de vos a vos / sangre de mí
que desataron perros de la contra
besar con besos de la boca / o
cielo que abrís hijando tu morida[12]

En este poema ya se ha desarrollado con su mayor intensidad ese cruce de variantes equivalentes entre sí e identificadas también con la experimentación vanguardista a que nos referíamos: la voces del no-saber de la lengua –las voces que no están aún en la lengua– y su superposición con el español premoderno, todavía no normatizado, lo cual traza a su vez una con-fusión paradojal de ese estado menor y pre-idiomático de habla con las letras mayores del *Cantar de los Canta-*

---

[12] “Carta abierta”, I, en *Si dulcemente*, *op. cit.*, pp. 47-48.

*res* (“besar con besos de la boca”[13]) y entonces, además con San Juan de la Cruz, que retorna en las reescrituras de *citas y comentarios* (1982), pero también en las figuraciones del margen *deforme* del idioma con que Gelman exilia la voz en su poemario bilingüe *dibaxu* (1993).

Por otra parte, si en *Relaciones* Gelman inauguraba como procedimiento dominante el exceso de interrogativas, que entorpecen la entonación para fracturar las expectativas ideológicas, en *Fábulas* (1971) podía verse además cómo la escritura cruzaba la desestabilización de los sujetos del relato de la historia con una específica ruptura del sistema de expectativas retóricas, mediante una notoria alteración de esquemas rítmicos reconocibles, que provoca un efecto de *disonancia* en que se fracturan una y otra vez las posibilidades de una lectura regular del ritmo abiertas no obstante por el propio texto[14].

A la vez, en muchos poemas de Gelman en los que se reconoce el español literario del Siglo de Oro, trabaja no solo el castellano del tango sino también la resonancia de las formas irregulares de la gauchesca o de ciertas variantes dialectales de uso en la literatura criollista[15]. Se trata de otras tantas de las estrategias de la resolución

---

13 “¡Oh, si él me besara con besos de su boca!”, *Cantar de los Cantares*, I, 2.

14 Algunos poemas de *Fábulas* (Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971) parecen estructurarse en eneasílabos, pero esa base es constantemente alterada por cambios en la acentuación o por versos que exceden la medida de los anteriores o del que les sigue. Además, quien habla en *Fábulas* sigue acumulando en su voz otras posibilidades de transgresión gramatical: “como quien quiere entrar con sus / dos propios ojos al Par*á*iso” (p. 10), “cuando los melan colicós” (p. 12), “la mujer que no lo *quisió*” (p. 16), “y ya nunca más la *tuvió*” (p. 27), “el miguel enterró a su gata / [...] *animala* de gran ternura” (p. 29), “pasear a la Melanco Lía” (p. 31), “que huele a suda mericano” (p. 32), “en todo pájaro del p*á*is / o del país que alado alaba” (p. 35), “la mano mana de la luz / la *maniposa* de la sombra” (p. 36), “para que al fin el p*á*is creciera” (p. 43), “gritaba el monstruo / persiguiendo a la *monstrua*” (p. 59), “o como cuando *sedució* / a la comtessa de dia alta” (p. 63; cursivas nuestras). Hugo Friedrich, en *La estructura de la lírica moderna* (Barcelona, Seix Barral, 1974), propone el concepto de “disonancia” en un sentido más amplio que el que usamos aquí respecto de las alternancias rítmicas, pero que se corresponde en líneas generales con nuestra caracterización de la poesía de Gelman en su conjunto. Sobre todo desde Rimbaud, para Friedrich la poesía occidental exhibe y lleva a sus últimas consecuencias el conflicto entre “la realidad objetiva, actual e histórica” (p. 274) por medio de la función referencial del lenguaje y de la metáfora, por una parte; y, por otra, los caminos de libertad “alógica” (p. 247) y autónoma de un lenguaje poético “independiente con respecto a lo real y lo normal” (p. 194).

15 En muchos casos, efectivamente, es difícil decidir de cuál de esos dos repertorios provienen algunos vocablos o expresiones, o en todo caso resuena en el mismo verso el linaje entre el dialecto gauchesco y el español literario: “es mijor de comer quel Rey” (*Cólera buey*, p. 175), “tapó el cielo

que busca Gelman para las poéticas *coloquialistas* de los años sesenta, que también resultan dislocadas por su estilo: más que reproducir supuestos registros de realidad dialectal, escribe una forma de oralización del género inseparable de una intervención experimental sobre el lenguaje. Fuera del esperanto monolingüe de las políticas estatales de cierta izquierda literaria, Gelman inventa una oralización que aleja el idioma de la transparencia de un sujeto que comunica: en su poesía, las voces bajas de la ignorancia ya no remiten, sino apenas y en un primer fraseo destinado más bien a la subsiguiente decepción, a los lugares comunes de una supuesta cultura popular reconocible; en cambio, esas voces menores se dejan ver, en un extraño espejo, como otras tantas ocurrencias de la misma lengua en desborde de la experiencia mística de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa, como esas mismas libertades gramaticales, como los cortes y abandonos del estado de la lengua de exiliados, traductores, migrantes y conquistados. En la constancia de esa cadena de posiciones confundidas, la poesía de Juan Gelman gana un habla que difiere cualquier posibilidad de gobierno de las palabras al poema que vendrá.

Entonces, si en ese modo de reescribir las tradiciones, Gelman mantiene un vínculo con el mandato legislador de González Tuñón, hay que buscarlo menos en lo que tiene de poéticas de Estado –es decir, menos en los ecos de las políticas literarias del Partido Comunista– que en la posición de las voces de la poesía "social" de los años veinte.

Gelman ha declarado que a mediados de los cincuenta se acercó a González Tuñón y a José Portogalo porque a través de ellos "hacíamos puente con una época que nos parecía incrustada en el pasado, que eran los años veinte"[16]. Ahora bien, la posición de los poetas de Boedo y de González Tuñón no estaba dada sencillamente y sin más por la temática portuaria, prostibularia o proletarizante de sus obras, ni solo por unas ideologías políticas sostenidas como programa estético. Como recuerda el propio González Tuñón en el prólogo a *Violín y otras cuestiones* ya citado, los poetas sociales de su generación eran "casi todos, hijos de españoles e italianos". El mismo Portogalo había nacido en Italia, y basta repasar los apellidos de los boedistas para recordar que se trataba de un espacio cultural de dominados (Castelnuovo, Riccio, Mariani, Stanchina, Zeitlin, etc.). ¿En qué len-

---

antiyer" (*idem*, p. 176), "con estancias de fuego mesmamente" (*idem*, p. 177), "allí mesmo pasando" (*Relaciones*, p. 50), "se lo encendían mesmamente" (*Si dulcemente*, p. 29), "¿dónde estás mesmo ahorita?" (*idem*, p. 28); o el caso de reposición del diptongo –"Paráiso", "páis"; "llanto c*á*ido sin llorar" (en *idem*, p. 69)– donde resonaría antes que nada la imitación de la oralidad criollista.

[16] Boccanera, J., *op. cit.*, p. 17.

gua podían escribir estos inmigrantes, *albañiles italianos* a quienes Gelman hace hablar en sus primeros libros? Ese deshablar la lengua que Gelman compone encuentra uno de sus gérmenes en lo único que aquí interesa de la literatura argentina de izquierda que ha leído: las firmas, los apellidos, como la marca de la voz que profiere esa lengua no competente y menor de edad de la década del veinte. Por eso Gelman la identifica una y otra vez con un estado colonial del idioma que pone en peligro su integridad porque se escapa del imperio de la ley, de la ley del Imperio. Inmigrante o extranjero de su propia lengua, Gelman escribe con ignorancia un idioma disminuido que arranca de varios pretéritos aún no estatalizados del español. La poesía de Gelman se redefine como literatura *política* o *social* en esa posición, por ese ejercicio. O mejor, en ese ejercicio redefine lo que aún puede pensarse como una politicidad para la poesía, una politicidad cuyo precio (o cuya libertad) es haber suprimido la necesidad del *tema* político o de la representación de *lo social* en el poema. El habla cortada y en mezcla que un *incompetente* ensaya como puesto por primera vez a usar una lengua; o esa lengua, que vuelve a ser estrenada en un espacio ocupado sin derecho por sujetos *sin Estado.*

## *Osvaldo Lamborghini: las ruinas del cuerpo cortado de la prosa*

Como anotábamos antes, no solo un ensayista como Juan Carlos Portantiero sino también un poeta como Juan Gelman coincidía con Osvaldo Lamborghini en identificar el “populismo” literario y cultural como un blanco de ataque. Lo que, sin embargo, se agrega en la exploración de la disputa si enfatizamos en el caso de Gelman, son las complejidades de una producción textual cuya lectura permite reconstruir mejor la posición y las ideologías literarias que se insinúan en la descalificación de Lamborghini. En otros términos, lo que de Gelman no podría leerse desde una posición pública como la del director de *Literal* (pero sí desde algunos textos que firma), y algo más. Porque lo que resulta de esa confrontación así replanteada es que, como en O. Lamborghini, también en Gelman acontece una apropiación crítica de la literatura argentina de los años de 1920 a través de procedimientos de reescritura, como un eje que lo conecta con los textos de Lamborghini y que permite, justamente, confrontarlos en un terreno común.

Es innegable que en la relación de la escritura de Juan Gelman con los “poetas sociales” de los años veinte se lee, por una parte y sobre todo en los comienzos, la búsqueda de un texto decidible, que

determine un sentido e induzca una hermenéutica. La ideología se sostiene a sí misma y provoca el poema como su efecto necesario. Pero también (entre otras cosas a través de la relectura de González Tuñón y de Boedo), la búsqueda de una poética fundada en un principio crítico, que se realice en la invención de, como decíamos, una violencia de la sintaxis.

Evidentemente, la poética de Boedo, o de la izquierda literaria de los veinte, es durante los debates políticos de la literatura de los setenta un corpus que opera en diversas instancias y de manera diferente. Como se sabe, uno de los textos más discutidos de Osvaldo Lamborghini, "El niño proletario" (capítulo III de su novela *Sebregondi retrocede*[17]) es, entre otras cosas, una particular contra-reescritura de la narrativa de Boedo[18]. Esta recurrencia a textos argentinos de los años veinte, tanto por parte de Gelman como de Lamborghini, no termina de explicarse –a la manera formalista– como una herencia oblicua de tíos a sobrinos mutuamente alejados, herederos unos y autodesheredados otros, que confirmaría las leyes de evolución interna del sistema literario. Es obvio que la puesta en juego de la escritura de Boedo en el contexto de los años sesenta y setenta constituye una referencia que se usa para tomar posición, y lo que se haga con ella en las diversas estéticas es tanto un índice de estrategias antagónicas de legitimación del discurso literario como la postulación de un interlocutor contencioso y obligado. El lugar que ocuparon los textos de Boedo y de González Tuñón –"nuestra primera literatura de iz-

---

[17] Buenos Aires, Ed. Noé, 1973. "El niño proletario" narra la violación, el destrozo del cuerpo y el ahorcamiento de un "niño proletario" por parte de tres "niños burgueses". La relación paródica de este texto con la narrativa de Elías Castelnuovo, especialmente con *Larvas* (Buenos Aires, Ed. Cátedra L. de la Torre, 1959) ha sido estudiada por Alfredo V. E. Rubione en "Lo paródico en *El niño proletario*", *Lecturas críticas*, Buenos Aires, I, 1, diciembre de 1980. p. 27 y ss. (la misma revista donde se publica la entrevista antipopulista a O. Lamborghini que citábamos más arriba). Una lectura más abarcadora de algunos ejes de la obra de Lamborghini puede hallarse en el libro de Adriana Astutti, *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

[18] Jorge Panesi ha señalado que "hay algo que 'El niño proletario' o *El fiord* rescatan de la ilusión realista, la dimensión expuesta y a la vez reprimida de ese discurso, la cosa sexual, que el lenguaje cotidiano asocia de manera íntima con el realismo (...). Lamborghini tomó del realismo su contenida violencia sexual (la que ronda entre silencios convenientes *El matadero* o *La refalosa*) y lo desplegó como la magnitud política combativa, como la posibilidad de intervención que el realismo se había negado para sí"; en Panesi, Jorge, "Relato fantástico y pensamiento real", en *El cronista cultural*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1993, p. 3.

quierda”– entre los sesenta y los setenta, podría pensarse como uno de los datos que condensa el cruce entre poéticas divergentes; como los textos desde y contra los cuales otros textos construyen ideologías de la literatura y estrategias de autolegitimación.

Pero me interesa ahora reparar en otro de los usos de los bordes de la literatura argentina de los años veinte, en el que O. Lamborghini coincide también con las poéticas del sesenta, y que es decisivo aquí como el momento extremo de la poesía argentina en que ocurre y parece fundarse una tradición de violencia contra la gramática del idioma. Me refiero a la relectura de la poesía de Oliverio Girondo[19]. Porque si hemos recordado los modos en que la poesía de Gelman reescribe los puntos de combinatoria contracultural que supo leer en Raúl González Tuñón o en César Vallejo, conviene insistir en varios rasgos de la escritura de Girondo que inciden en la construcción del lenguaje poético de Gelman por fuera de las normas de la gramática. En este sentido, es obvio que en Girondo está el antecedente más importante que la morfología anómala de Gelman encuentra en la literatura argentina. El lenguaje de Girondo –que se desprende paulatinamente de la arbietrariedad del signo y se deja motivar por el cuerpo del significante para inscribir la sexualidad en el cuerpo escrito de la letra (ya no para *hablar de* lo sexual-corporal)– se lee como precedencia presente de esa escritura contra la norma que Gelman empieza a diseñar en *Cólera buey*. En ese libro, además de los procedimientos que señalábamos, hay un poema casi programático, “POR LA PALABRA ME CONOCERÁS”, incluido en el poemario *Partes,* que cita y reescribe el poema 12 de *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo[20]:

---

[19] Según Saúl Yurkievich, “los poetas que empezábamos a publicar en la década del ’60 sentíamos necesidad de restablecer los vínculos con el Vallejo de *Trilce,* con el Neruda de *Residencia en la tierra,* con el Huidobro de *Altazor,* con el Girondo de *En la masmédula”* (en Yurkievich, S., “Los disparadores poéticos”, *Texto crítico,* México, N° 13, Universidad Veracruzana, 1979; citado en Boccanera, *op. cit.*, p. 28). Horacio Salas, por su parte, señala que “es indudable que, además de los trabajos de Borges y González Tuñón, las experiencias de Oliverio Girondo y Nicolás Olivari (...) brindaron los más remotos antecedentes, que se unieron a la experiencia personal de los miembros de la promoción del ’60” (en Salas, H., *Generación poética del sesenta,* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975, p. 27).

[20] El poema 12 de *Espantapájaros* (en *Obras completas,* Buenos Aires, Losada, 1968, p. 179) puede leerse, a su vez, en el curso de la obra de Girondo, como anticipo de ese aplanamiento del sujeto sobre el cuerpo del lenguaje que se da en *En la masmédula* (Buenos Aires, Losada, 1956). Se trata de uno de los textos más conocidos del autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*: “Se miran, se presienten, se desean,/ se acarician, se besan, se desnudan,/ se respiran, se acuestan, se olfatean,/ se penetran, se chupan, se demudan,/(...)”.

(...)
plumean se arrepienten y memorizan maran
enróstranse y olean o enternecen
se buscan y levantan cuando caen
mueren como sustancias nacen como sustancias
se entrechocan con causa de misterios
balbucen baban cómense se beben
lluévense para adentro en las ventanas
se ven venir circulan en sus brazos
(...) (p. 52)

Los *Poemas* de Osvaldo Lamborghini[21], el tercero y último de los libros que el autor de *El fiord* editó en vida, se abren también con la cita del último Oliverio Girondo, el que trabaja sobre la médula material de las palabras, adscribiendo el texto que la incluye a una tradición que la poesía del sesenta también buscó reescribir.

Lamborghini prologa "Los Tadeys", primer título de sus *Poemas*, con un texto que se inicia así: "Dado a pensar / Y al azar de dado" (p. 11). La cita de "Por vocación de dado" de *En la masmédula* es obvia[22], y refuerza desde el comienzo un efecto global de lectura de estos textos publicados por Lamborghini el mismo año de sus declaraciones antipopulistas. Tal efecto puede razonarse en torno de dos ejes sobre los que *Poemas* se concentra: el discurso como *materia* problemática, y el cuerpo como tema, o mejor, como repertorio. Sobre estas dos instancias intercambiables se aplican varias formas de violencia que ponen en forma una especial política materialista contra la lengua.

El idioma aparece en los textos como objeto de manipulaciones perversas; los cuerpos, sometidos a mutilaciones, amputaciones, destrozos. Así, una y otra instancias no son sino un mismo blanco de ataque que, fundido con las voces del texto, se hace en superficie, desde la primera página, *discurso como cuerpo maltratado,* corte contra unas hablas previas donde se ha descubierto al orden de la lengua ejerciendo una ocupación *de facto* que se querría natural. Por eso, el comienzo de "Los Tadeys" insiste con una declaración antiprogresista que es autorreferencial: "Y así, no hay relato que progrese / la palabra está aquí, en este lugar" (p. 13).

Lo que se traza, así, no es el recorrido dual de una relación con aquello que, citado en el poema, está más allá y de lo que el poema hablaría. El texto ya no representa, más bien se presenta el cuerpo

---

21 Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980. Los textos incluidos en el libro están fechados entre 1974 y 1977.

22 Girondo, O., *En la masmédula, op. cit.*, pp. 37-39. Hay otras citas directas de Girondo en los *Poemas*; por ejemplo: "Sí / Dama ridícula / Másmédula" (p. 59).

presente de la letra descompuesta en los cortes, que es lo que se habla, o mejor, lo que se escribe y se reescribe: "El cuerpo, en un crepúsculo de blandura / (o varios amaneceres) se envuelve en una piel con agujeros –escribamos– se triza en el lugar, y así".

La forma de ese cercenamiento es –igual que en *Sebregondi retrocede* y en los relatos que lo siguieron– el discurso entrecortado y fragmentario que termina por descuartizar la frase y crispar la expectativa de representación. Exceptuando algunos segmentos particularmente *poéticos*, puestos especialmente con el fin de quebrarlos mediante la injuria o el prosaismo violento y excesivo, bastaría repasar cualquier página del libro para comprobar esa dispersión de la referencia, esa irrecuperabilidad resultante de la pérdida de encadenamientos. Pero aun en los lugares del poema en que asoma un hilo de coherencia mimética o narrativa, no se *pinta* otra cosa que mutilaciones y destrozos: la caza de los tadeos, la posterior des-compostura de los cuerpos de los cazadores que han ingerido las partes de esas presas; las torturas a las que es sometido el cuerpo de la "Madre Hogarth", o la violencia sexual que sufre "el duque de Ohm". "La máquina de escribir se traga a los hombres / (rasga el manuscrito)" (p. 13). El diccionario preferido del poema, por su parte, agrega marcas insistentes: trizar, amputar, cortar, truncar, cercenar, quebrar, rajar, rasgar, mutilar.

Este procedimiento contra el cuerpo del orden que se desparrama en referencias fragmentadas sobre cuerpos cortados es el mismo cuando se trata de la reescritura literaria. En "Cantar de las gredas en los ojos" (p. 37 y ss.), Lamborghini la emprende contra el poema amoroso de Salomón y, más acá, contra San Juan de la Cruz. Pero la alusión a esos textos ha borrado el reconocimiento autoral o la cita que establece una filiación. La sagrada escritura reescrita es tratada como un cuerpo de letras que hubiese perdido ya su integridad. Así descontrolados, los restos del *Cantar* o del *Cántico* que el texto incluye ("bosque ausente" –p. 39–, "vacilante noche", el "Esposo" –p. 41–, "las almas nobles", "en medio de la noche me levanto" –p.42–) pululan, dispersos, accidentales, se inscriben en la superficie monstruosa de un cuerpo desmembrado y en la voz de un sujeto disociado. La guerra prolongada, permanente o indefinida que el trazo lamborghiniano establece como su estrategia impide la condensación de un aparato estatal, sistemático, autorizado –como en las poéticas del realismo– por una voz jerárquica. Contra los umbrales más altos del idioma o la religión, contra el borde más sublime de la lengua, el "furor" intermitente de la escaramuza genital o escatológica: "¿Hímenes? ¿Prepucios? La entretela se rompe en el discurso / cuyo ramillete de vértigos florece" (p. 23).

En ese trazado discontinuo pero corrido en que se encuentran sin asimilarse la máquina y las ruinas del aparato (el criminal y el cadá-

ver del Estado), se produce un sabotaje, una hostilidad sobre el mismo espacio donde el orden inscribía sus leyes: el cuerpo, como lugar donde la lengua hubiera dejado tatuada su ilusión de sustancia subjetiva unificada, su pretensión identificatoria.

Allí es donde Lamborghini escribe *bajo*: poesía de bajo vientre, canción táctil que toquetea por lo bajo, "Rozamientos múltiples / Rozamientos de pubis / Rozamientos de esfínteres" (p. 27) una y otra vez. Ramillete o abanico de partes pudendas que "un jadeante cuerpo de discurrir / inconcluso" (p. 21) despliega en un florilegio de inmundicia, que extiende a todo lo imprevisible el espacio de lo que puede ser dicho: "...discurso / Pubis, Esfínter, Ojo" (p. 18). Se "besa" o se "soba" por arriba o por abajo, que ya no son ninguna parte porque ya no hay tópica confiable. Por eso la escritura de Lamborghini se despliega, más que como guerra orgánica, como guerrilla sin sistema, como "letrinas" de las letras disminuidas.

Esa estrategia procaz es *baja*, también porque la emprende contra la frase hecha y el estereotipo, desplazando el discurso al mero efecto sonoro, es decir, con el arma de la "música porque sí, música vana", que se confunde con el error tipográfico: "reírse a sus ancas de los peces de colores" (p. 42); "Monoeyaculación monódica. / Monóculos de bazar" (p. 28); "nunca es bastante verde (la verdad) para un perverso" (p. 40) (procedimiento de corte que caracteriza, como veremos, los últimos textos de Alejandra Pizarnik).

En esa estrategia violenta es posible leer la presencia de la cultura en tanto *organismo* solo por la referencia de sus restos. Los textos quieren desconocer esa posible competencia del lector, dejarla fuera, en el límite inseguro entre el material y el desecho: otro de los textos de *Poemas*, "Die Verneinung", la negación, es más que la cita de un texto de Freud o su parodia[23]. Trabaja, justamente, la negación de la cultura por exceso de su presencia desordenada, demasiado *fallida* (el lapsus se reitera a tal punto que pierde su valor hermeneútico, hasta confundirse, como señalábamos, con el error tipográfico).

En *Poemas* se prueba además una intervención sobre el género que parece más bien una descalificación de la lírica destinada a hacerla también objeto de las formas de violencia del estilo: "prosa cortada". Según César Aira, el origen de tal fórmula fue el que sigue:

> Una vez, en un arrebato de inofensiva estupidez, le dije que el verso libre, sin medida ni rima, no era más que "prosa cortada" (es decir, cortada tipográficamente). Lo aceptó con entusiasmo, como tantas otras tonterías que llegaban a sus oí-

---

[23] Freud, Sigmund, "La negación" ("Die Verneinung"), en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

> dos, y se las incorporaba instantáneamente transmutadas. (Años después usó esa expresión como título de la primera parte de “Die Verneinung”)[24].

Esa *boutade*, curiosamente, estaba en el “Prólogo” con que Raúl González Tuñón respaldó el primer libro de Juan Gelman:

> No olvidamos a quienes tardíamente imitan técnicas superadas o que tuvieron sentido en un tiempo y de ellas solo queda lo que fue más auténtico, poesía de supuesta inspiración “prenatal”, prosa “cortada en forma de verso”...[25].

Mientras, para Osvaldo Lamborghini “la forma de poema es una desgracia pasajera” (pp. 52 y 59). Si, como supimos más tarde, la versión original de *Sebregondi retrocede* fue compuesta en verso, los *Poemas* se autoparodian declarando que bien pudieran haberse dispuesto en prosa: “Empecé tranquilo esta prosa” (p. 53). Pues se trata de la misma escritura de *El fiord* y de *Sebregondi...*: un *estilo* que se usa para cortar el cuerpo fraudulento de la lengua (en todos los niveles: la frase, la palabra, la sílaba, el morfema). Lamborghini, además, insistió de manera explícita en esta poética de pasaje indistinto entre prosa y verso como una trampa de su escritura contra una moral del realismo implicada con una noción de verdad:

> *Tadeys*, un falso poema, así como *El fiord* fue en su momento un falso relato, así como *Sebregondi retrocede* fue una *falsa* (carguemos la mano) “novela experimental”. Quiero decir que desde este hueco prosiguen los efectos de truca, intriga, complot. Lugares vacíos y la interposición de la letra. La vida, nunca. (Qué difícil, ¿no?, responder a esa temible interpelación del centinela: *¡Alto, quién vive!*)[26].

También en este aspecto, entonces, la poesía de Lamborghini sucede a las poéticas del sesenta en un nuevo paso de transformación: ahora el pasaje de un género a otro, de la poesía al relato o viceversa, es una *falsificación* en el sentido contraideológico del término, ya que su efecto es desenmascarar la autoridad del centinela de la representación, desnaturalizar contra las morales más fosilizadas del naturalismo.

Ese efecto de “prosa cortada” (que en el “falso poema” de Lamborghini parece una ilustración de las teorías formalistas acerca de la estructura serial del género) encuentra un paralelo inesperado

---

[24] Aira, César, “De la violencia, la traducción y la inversión”, en *Fin de siglo*, Buenos Aires, I, 1, julio de 1987, p. 26.

[25] En Gelman, Juan, *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Gleizer, 1956, p. 13.

[26] Lamborghini, O., “Osvaldo Lamborghini (“El fiord”, “Sebregondi retrocede”)”, en AA.VV., “¿Qué hacen los narradores argentinos”, *Panorama*, Buenos Aires, XII, 379, 1-7 de octubre de 1974, p. 78.

en la poesía que Gelman produce alrededor de la misma época. En algunos poemas de *Relaciones* (1971-1973) y sobre todo desde *Hechos* (1974-1978) en adelante, Gelman introduce en sus versos una barra. El efecto de esa barra tiene la misma duplicidad que las oscilaciones y vaivenes que analizábamos más arriba en *Relaciones* y se suma, así, al curso disonante y desalineado de su escritura. Por una parte, parece primero un recurso de estabilización, ya que repone a veces la segmentación normal de la sintaxis, mediante la marcación de las pausas prosódicas o lógicas. Pero, por otra parte, semejante señalamiento pone en evidencia la anormalidad de la segmentación del verso, la exhibe como artificio desnaturalizante; y luego, además, sigue cortando los versos donde ni la pronunciación ni la sintaxis lo indicarían[27]. Así, Gelman expone la tensión contradictoria entre el cuerpo del lenguaje controlado en el orden del idioma y el corte de esas amarras por la reinscripción de ese cuerpo desatado en el poema, re-segmentado *sin sentido*. Para Lamborghini, en una estrategia del mismo tipo, escribir consiste en "señalar partes del cuerpo" descalabradas del organismo ausente (p. 48) y de-generar: escribir fuera del género, romper la entretela que lo ciñe y dejar que la lengua se descuartice. De esa estrategia de corte y fuga deriva la poética que los textos del libro declaran una y otra vez, y con mayor detenimiento en "Die Verneinung": la "pureza" del "arte" se contrapone a la violencia del "trazo". El adormecimiento rítmico de la lírica ("Si hay algo que odio eso es la música" –p.50–, *niega* Lamborghini) es otra forma de disciplinar el cuerpo en el texto. En esto su poética retoma la de su hermano Leónidas, que en su "Epístola a los adictos" de 1966 anticipaba esas metáforas de la violencia corporal y de la disonancia antimusical para anunciar una nueva escritura:

> ¿y vendrán todavía a nosotros que estamos poseyendo la fuerza, naciendo a esta verdad, a hacernos creer que todo se reduce a esbribir bien? ¿Puede interesarnos a nosotros la cosmética de la Belleza? (...) Y después *golpear con nuestra palabra en la llaga***.** Y nosotros no lloraremos por cierto sobre esas ruinas, sino antes bien procuraremos que no quede piedra sobre piedra (...). *Que nuestra palabra sea dura como un puño de piedra, libre del colgajo lírico-chirle* (subrayado nuestro)[28].

Por eso, Osvaldo escribe en sus poemas que "¡Es tan difícil no gustarle a nadie!" (p. 55). El despliegue del cuerpo libre de su ley de

---

[27] Véase el poema de "Carta abierta" citado más arriba.

[28] Lamborghini, Leónidas, "Epístola a los adictos", *El Barrilete,* Buenos Aires, N° 12, agosto-septiembre de 1966, p. 15.

procedencia, es decir exteriorizado en partes sobre una superficie textual descontrolada, no puede ser asimilado a las leyes del gusto, que suponen siempre un sujeto judicial, integrado a la polis. ¿Qué se puede degustar si no hay pacto ni contrato, si la poesía no consiste sino en afanarse por desatar el lazo? ¿Desde dónde leer sin la moral del gusto? Si lo que sale del texto es una fulguración que se sueña irreductible (y no otra cosa se propone la vanguardia), los *Poemas* de Lamborghini piden el disgusto de leer desde donde "la incisión está clavada" (p. 73), no la función instrumental de una voz de la conciencia sino la materia descompuesta de su cuerpo.

## *Leónidas Lamborghini: la* pura *sintaxis partida*

El nombre de Eva Perón condensa sin dudas una de las mitologías más controvertidas de la cultura argentina del siglo XX, y ha sido uno de los puntos de cruce por donde cierta literatura tejió sus problemáticas relaciones con la política. Uno de los momentos de ese cruce forma parte del proceso que Oscar Terán describió como "la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina" a partir de 1955[29], una de cuyas constantes es el paulatino crecimiento de la figura de "Evita" como puente entre el peronismo clásico o histórico (1945-1955) y los sectores sociales, especialmente juveniles, que durante los años sesenta ingresan a la política. Lo que se lee en algunos de estos textos a que nos referimos es la continuidad de una obsesión creciente con el cuerpo o la voz de Eva Perón, desde el cuento "Esa mujer" de Rodolfo Walsh hasta "El cadáver de la Nación" de Néstor Perlongher, pasando por "Evita vive (en cada hotel organizado)" del mismo Perlongher[30], los relatos de Osvaldo Lamborghini, y especialmente, la poesía de Leónidas Lamborghini.

En "Villas", el primer poema de *Partitas*[31], Leónidas Lamborghini juega con el tema de la desnutrición infantil en las villas miseria, y en la enumeración de los efectos de esa calamidad insiste una y otra vez en algunas palabras: "distrofia", "afasia", "dislexia". Por la repetición y el desmembramiento, esas figuras funcionan como sobreseñalamiento de la forma del poema:

---

[29] Terán, O., *op. cit.* "La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1955-1966" es el subtítulo del libro.

[30] Walsh, R., *op. cit.*; Perlongher, Néstor, "El cadáver de la Nación" en *Hule*, Buenos Aires, Último Reino, 1989, y "Evita vive (en cada hotel organizado)" en *El porteño*, Buenos Aires, VIII, 88, abril de 1989.

[31] Buenos Aires, Corregidor, 1972.

dis
dis
trofia
dis
dis
lexia
dificultades afasia aquí

(p. 17)

En efecto, todo el libro trabaja sobre la descomposición de la frase y de sus unidades, y sobre la reunión de los segmentos resultantes en distintas y sucesivas posibilidades combinatorias que atienden en principio a su valor fónico y musical por sobre la consistencia lógica. Así, en *Partitas* la sintaxis es objeto de una fractura sobre el orden visible de la lengua. Esa fractura debe ser pensada en este caso en el sentido más bien estricto o literal del término, como un particular procedimiento de quiebre de las unidades del discurso. *Partir* el todo de la frase, su orden serial normal, en distintos puntos de su curso, disponer nuevamente esas partes en composiciones que se alejan de la forma originaria, para producir combinaciones a la vez rítmicas e ideológicas no previstas.

"Eva Perón en la hoguera" es quizás el texto de *Partitas* donde mejor puede estudiarse este procedimiento. En todo caso, el poema tiene una significación especial más allá de lo estrictamente literario, por la misma razón que hace que pueda confrontarse su trabajo de variaciones con el texto *ordenado* del cual parte: se trata de una serie de dieciocho poemas que reescriben *La Razón de mi vida* de Eva Perón. El texto de Lamborghini va siguiendo el orden de los capítulos del libro de Eva Duarte, comenzando por el "Prólogo", reescrito en el poema "I". Una lectura comparativa permite una descripción más precisa de ese trabajo y de sus efectos:

Prólogo

Este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón. Por más que, a través de sus páginas, hablo de mis sentimientos, de mis pensamientos y de mi propia vida, en todo lo que he escrito, el menos advertido de mis lectores no encontrará otra cosa que la figura, el alma y la vida del General Perón y mi entrañable amor por su persona y por su causa.

Muchos me reprocharán que haya escrito todo esto pensando solamente en él; yo me adelanto a confesar que es cierto, totalmente cierto.

Y yo tengo mis razones, mis poderosas razones que nadie podrá discutir ni poner en duda: yo no era ni soy nada más que una humilde mujer... un gorrión en una inmensa bandada de gorriones... Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios.

Si no fuese por él que descendió hasta mí y me enseñó a volar de otra manera, yo no hubiese sabido nunca lo que es un cóndor ni hubiese podido contemplar jamás la maravillosa y magnífica inmensidad de mi pueblo.

Por eso ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón.

Pero yo no me olvido ni me olvidaré nunca de que fui gorrión ni de que sigo siéndolo. Si vuelo más alto es por él. Si ando entre las cumbres, es por él. Si a veces toco casi el cielo con mis alas, es por él. Si veo claramente lo que es mi pueblo y lo quiero y siento su cariño acariciando mi nombre, es solamente por él.

Por eso le dedico a él, íntegramente, este canto que, como el de los gorriones, no tiene ninguna belleza, pero es humilde y sincero, y tiene todo el amor de mi corazón[32].

..................................................

I
por él.
a él.
para él.
al cóndor él si no fuese por él
a él.
brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:
de mi razón. de mi vida.
lo que es un cóndor él hasta mí:
un gorrión en una inmensa.
hasta mí: la más. una humilde en la bandada.
un gorrión y me enseñó:
un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:
a volar.
si casi y cerca:
a volar.
si casi de:
a volar
en una inmensa. un gorrión.
y me enseñó:
si veo claramente. por eso:
si a veces con mis alas.
si casi cerca de.
si ando entre las altas. si veo.
si casi toco casi:
por él
a él:
todo lo que tengo:
de él.
todo lo que siento:
de él.
todo el amor de mí:

[32] Perón, Eva, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Peuser, 1951, pp. 9-10.

a él.
mi todo a su todo:
a él[33]

Como puede verse, la estrategia del poema busca exasperar la retórica del original, es decir, construye su propio mecanismo de repeticiones como amplificación de la serie de repeticiones que el discurso de Eva Perón contiene (por corte de la prosa del original y recombinación de las partes). Lo que la reescritura busca en el original reescrito es el momento en que el discurso intensifica su tono, enfatizándole –sin agregar unidades ajenas a lo cortado allí– un *plus* que lo exhibe como retórica. Esto resulta evidente con los dos textos a la vista. Pero, por otra parte, en el mismo movimiento la reescritura de Lamborghini potencia los elementos estructurales y prosódicos del de Eva (los anafóricos y los aliterativos especialmente) que se aproximan a la repetición poética. En el caso del "Prólogo" transcripto arriba, Lamborghini pone en primer plano, casi aislándolas, todas las variantes posibles de la construcción preposicional, cuyo término es el nombre de Perón reescrito exclusivamente por el pronombre personal masculino de tercera persona. La repetición fónica casi obsesiva que suena en la reaparición de "él" funciona así como lectura selectiva, esto es, como un examen refocalizado del original (que, por tanto, podemos calificar de *crítico*)[34]. Pero además, muestra el borde por donde ese discurso netamente pragmático (oratorio, apelativo, en fin: propagandístico) puede ingresar en aquel intocable territorio donde lo más *puro* se refugia del mundo, es decir, en la lírica. Allí donde la repetición es retórica, Lamborghini la mueve apenas lo necesario para llevarla hasta el límite inconfesadamente lábil donde pueden con-fundirse la grandilocuencia sentimental de la publicidad política con la más alta y arcaica región de la lengua: la poesía, y también –lo que es lo mismo en sus orígenes míticos más remotos– la religión. Porque la apertura del poema, como puede verse, desnuda también la sacrílega proximidad de la devoción peronista con el texto litúrgico: "Por Cristo, *con Él y en Él*, a ti, Dios, Padre omnipotente,

---

[33] Lamborghini, L., "Eva Perón en la hoguera", en *Partitas, op. cit.*, p. 55.

[34] Sobre este y otros aspectos del poema y del resto de la obra de Lamborghini, es imprescindible el pormenorizado y riguroso trabajo crítico de Ana Porrúa en su libro *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001. Porrúa propone allí que "Lamborghini ejerce sobre el texto de Eva operaciones ideológicas de radicalización, cuya estrategia básica es crear una nueva voz para Eva, que se despliega *a partir de las contradicciones, o de las fisuras, que su propio discurso adquiere* en *La razón de mi vida*" (p. 64; subrayado nuestro).

en la unidad del Espíritu Santo, *todo* honor y *toda* gloria...”[35] (subrayado nuestro). El poema de Lamborghini conserva para sí la dimensión religiosa del original reescrito no solo para insistir sobre el sabido carácter blasfematorio de la liturgia peronista, sino sobre todo para saberle y subrayar su politeísmo pagano: el de la pareja originaria, mítica u olímpica, que conmina a cerrar en torno de sí el círculo del Sentido, “de mí a él”, “él hasta mí”; pero que, a su vez, en el conjunto del poema, invierte la jerarquía de esa figura matrimonial al elidir el nombre de “él”.

En esa operación de combinatoria disléxica y cortada está el principal gesto de ruptura de “Eva Perón en la hoguera”, el más fuerte como trabajo contra la separación o las distinciones establecidas culturalmente entre los discursos y su orden. En lo demás, hay que observar que el texto combina una serie de factores que inicialmente producen efectos oscilantes, pero que no lo arrastran a una pérdida definitiva de la cohesión (que se presenta no obstante atacada de modo enfático pero resta como un horizonte próximo). Estos factores son básicamente tres: primero, un factor de fuga (es decir, que atenta contra la cohesión) en el trabajo contra la sintaxis; segundo, un factor de retorno (que por tanto posibilita la cohesión) en el léxico; tercero, un factor de sobrecodificación (que entonces asegura un nivel mínimo de cohesión) mediante la orientación semántica que ejercen el texto reescrito y sus contextos.

El primer factor está dado por el trabajo contra las normas de la sintaxis. Este opera por exceso, cuando se incluyen uno o varios componentes que parecen estar de más en cuanto no es posible asignarles un lugar más o menos preciso en el sintagma o en la frase aceptables: “al cóndor *él* si no fuese por él”; “si casi *de*: a volar” (subrayados nuestros). Cuando ese factor, en cambio, opera por defecto, corta ostensiblemente la frase allí donde la norma sintáctica obliga a esperar otro elemento, casi siempre un término de preposición o un complemento, a veces un sustantivo entre su artículo y su adjetivo, otras el participio correspondiente a un verbo compuesto[36]: “un desagravio a los. más allá”; “un sentimiento. un fundamental”; “un en mi corazón”; “allí he: frente a la.”.

El segundo factor se constituye por lo que podríamos denominar

---

[35] C.E.L., *Padre Santo (Orden de la Misa Romana)*, Buenos Aires, Bonum, 1969, p. 26.

[36] No podrían incluirse aquí las subordinadas iniciadas por la conjunción “si” que aparecen sin su oración principal correspondiente, dado que este suele ser un procedimiento aceptado de suspensión de la frase que, por tanto, no rompe la relación de subordinación pues se lee como elipsis: “Si veo claramente... [*es por él*]”.

el diccionario desordenado pero completo del poema: casi todos los elementos léxicos necesarios para restitutir gramaticalidad a las frases están contenidos en el poema mismo. El improbable pero posible lector que el texto permite imaginar, necesariamente familiarizado con el libro de Eva, podría así reconstruir el discurso originario en base a su competencia lingüística:

> [Poema:] él hasta mí: (...)
> un gorrión y me enseñó:
> un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:
> a volar
> [Reconstrucción:] hasta mí, un gorrión, él –un cóndor entre las altas cumbres– (vino y) me enseñó a volar.

La puntuación anómala del texto (punto y seguido con minúscula inicial) podría leerse incluso como señal o aviso de esa posibilidad que el poema presenta, y en este sentido funciona de un modo análogo a la barra de Gelman, señalando la "prosa" del original que ha sido "cortada" por la reescritura poética (como alteración del orden serial adecuado a la norma).

Si este trabajo de reordenamiento y reconstrucción no puede hacerse con todos los componentes del texto, esto es, si hay un sobrante léxico luego de esa reconstrucción, dicho excedente puede no obstante recuperarse en razón del tercer factor que señalábamos, y que se constituye a partir de la cita: "brotado ha de lo más íntimo: de mí a él: / de mi *razón. de mi vida*" (subrayado nuestro). Pues "Eva Perón en la hoguera" remite, desde el título pero especialmente desde ese verso de la primera página y sin dejar lugar a dudas, al texto a partir del cual debe ser leído, esto es, el libro de Eva Duarte. Por una parte, el poema de Lamborghini se distingue de ese texto al des-construirlo como poesía, y en este sentido lo desnaturaliza al expandirle esa sobreactuación que ya en el original –es lo que postula el tipo de reescritura meramente combinatoria de *Partitas*– es *puro tono*. Pero por otra parte, si el lector no quiere dejarse llevar por el juego de las repeticiones hacia una experiencia *meramente* poética, si pretende renaturalizar hacia el original, el mismo poema se arriesga a proporcionarle el horizonte inmediato del texto reescrito. Además, la remisión se extiende más allá de lo estrictamente con*textual*, y envía también a un tópico de la doxa política más extendida: la contraposición entre *Evita* y *la Eva*. Es decir, la figura del escándalo, la irreverencia, la procacidad moral y social de la bastarda que quiso ser actriz y que llegó a manejar los destinos de la nación. Y esto también está referido desde el título del poema: bruja, hereje o apóstata, el tono autoapologético y exaltado del discurso se justifica porque se profiere desde la hoguera.

Es desde esta inserción en un particular contexto ideológico que conviene leer el poema, en tanto sus estrategias se construyen en relación con esa polémica histórica. Es evidente que "Eva Perón en la hoguera" poetiza el propio proceso de construcción como reescritura del texto ajeno, es decir, exhibe una y otra vez el procedimiento, lo que en su caso implica referirse de manera permanente a ese discurso político-propagandístico simbólicamente tan cargado. Se podría pensar por eso que –a diferencia de los textos de su hermano Osvaldo, donde se busca desnaturalizar el valor simbólico de los restos culturales yuxtapuestos– Leónidas presenta un grado de reescritura menos irretornable, para que quede en la escena textual el momento de tránsito o pasaje entre el texto a reescribir y su apropiación poética definitiva o completa. En este sentido, la poesía de Leónidas Lamborghini es uno de los ejemplos más relevantes para pensar como rasgo de la poesía argentina de los sesenta en general ese procedimiento de pasaje que analizábamos en Gelman: hacer pie en un texto o un discurso fuertemente cargado de identificaciones ideológicas, culturales o dialectales, y arrancarlo de la matriz de sintaxis de mundo en la que estaba tramado poniendo de relieve sus potencialidades *poéticas* (y, al mismo tiempo, sus autocontradicciones e inconsistencias internas). "Eva Perón en la hoguera" muestra que para estos poetas las libertades, las desregulaciones o las anormalidades del lenguaje poético se producen no solo por la *aplicación* de procedimientos propiamente literarios sobre materiales discursivos no literarios, sino también, o sobre todo, por la detección y el desarrollo de virtuales rasgos poéticos que alojan los discursos sociales (esto es, los textos no poéticos se reescriben como poesía porque, *contra natura*, se han releído como poesía); dicho de otro modo, por el descubrimiento, el corte y la expansión de los lugares del orden del discurso donde el orden se desmiente a sí mismo y parece, ya en la lectura que conducirá a rescribirlos, a punto de descomponerse. En textos como "Eva Perón en la hoguera", Lamborghini inventa y explora un extremo específico de ese trabajo, porque el procedimiento al que se apega de modo riguroso parece *puramente* lírico y, por lo tanto, ideológicamente no responsable: desde una matriz exclusivamente rítmica o tónica, es decir material, que por tanto no tendría en sí misma orientaciones ideológicas (que carecería de sentido), destraba la sintaxis de un tipo de texto saturado de ideología (al que le sobra sentido) y lo pone al borde de la "música porque sí, música vana".

## *Alejandra Pizarnik: "el último fondo del desenfreno"*[37]

—Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores —dijo el Dr. Flor de Edipo Chú.
*Alejandra Pizarnik*[38]

Gelman incluyó en *Relaciones* un poema donde se propone que "hagamos un mundo para que alejandra se quede". El texto lleva por título "Proposiciones", y evidentemente fue compuesto en ocasión de la muerte de Alejandra Pizarnik en 1972. El poema es, entre otras cosas, una apropiación gelmaniana de la escritura de Pizarnik, quien aparece mentada como "la obrera enamorada" y "la obrera de la palabra". No es difícil conjeturar que esa significación *proletaria* de la pura poesía de Pizarnik resultaba posible para un lector como Gelman nada menos que a partir de uno de los títulos más importantes de la obra de la poeta, *Los trabajos y las noches* (1965). Sin embargo, Gelman dijo mucho después que el libro de Pizarnik que más le interesaba era *La condesa sangrienta,* un texto en prosa que cierra la parte de su obra editada en vida, y es una narración biográfica reescrita a partir del texto de otra escritora, en que se narra la historia de la condesa Báthory, una sexópata y asesina serial de la Edad Media[39]. Algunos meses después de que Gelman confesara esa preferencia, Leónidas Lamborghini afirmaba que, "aunque haya altibajos", la poesía de Pizarnik se contaba entre las que de veras le interesaban: "Ahí creo que hay un desgarramiento que no pasa por la lagrimita. Como decía Nietszche, está escribiendo con su sangre"[40]. La orientación que toman estos poetas *políticos* al leer a Pizarnik refuerza, creo, la conjetura de que algunos de sus

---

[37] En Pizarnik, Alejandra, *La condesa sangrienta,* Buenos Aires, Aquarius, 1971, p. 66. El problema al que me aproximo en este apartado es tratado por María Negroni en su extraordinario libro *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik,* Rosario, Beatriz Viterbo, Colección El Escribiente, 2004.

[38] *Textos de Sombra y últimos poemas,* p. 172.

[39] *La condesa sangrienta* había aparecido por primera vez en 1965, en la revista mexicana *Diálogos,* pero Pizarnik lo reeditó en libro en 1971. El texto rescribe, tal como advierte Pizarnik al iniciarlo, otro de Valentine Penrose, *Erzbet Báthory, la contesse sanglante* (p. 10). La declaración de Gelman está en la entrevista del 31 de agosto de 1992 ya citada.

[40] En Dalmaroni, Miguel, "Entrevista con Leónidas Lamborghini: romper con el sonsonete elegíaco", en *La muela del juicio,* VIII, N° 4, octubre-diciembre 1993, p. 18.

textos –precisamente los más *sangrientos* y, en un sentido casi formalista o técnico, desgarrados– se reúnen con las *escrituras de corte* que leímos en los Lamborghini y en Gelman por varios nudos comunes que subrayan cierta sensibilidad de confrontación violenta entre la voz poética y la prosa del mundo. La lectura de los textos póstumos de Pizarnik que propongo quiere mostrar algunos de esos puntos de convergencia, en cuya composición procaz los cuerpos y las voces de numerosos discursos reescritos (los de la política o la historia, además de los del canon literario) proliferan de un modo incesante.

El volumen titulado *Textos de Sombra y últimos poemas* de Alejandra Pizarnik fue publicado por primera vez en 1982[41], casi diez años después de la muerte de la poeta. La última sección del libro, *"1971-1972"*, incluye dos grupos de textos bien diferenciados: treinta y nueve piezas breves, por una parte, y "Los poseídos entre lilas" junto a "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", por otra.

En el primer grupo están los "Textos de Sombra", seis poemas breves (de no más de una página cada uno). Tres de ellos se estructuran como narraciones en las que "Sombra" es el personaje de quien otra voz relata diversas circunstancias. De las otras tres, dos son proferidas por la primera persona singular y se titulan "Texto de Sombra", indicando que es la voz del personaje la que se transcribe allí; y la restante oscila entre la primera y la tercera persona del singular. Lo que parece narrar el conjunto de los "Textos de Sombra" no es otra cosa que la misma evolución de la escritura de Pizarnik:

> Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.
>
> –Sólo vine a ver el jardín –dijo.
>
> Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar:
>
> –No, no es eso lo que yo quería decir.
>
> Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.
>
> –Es porque el silencio no existe –dijo.
>
> El jardín, las voces, la escritura, el silencio. (p. 56)

---

[41] En las páginas iniciales, junto al pie de imprenta, se incluye la siguiente descripción editorial: "Poemas y textos en prosa ordenados y supervisados por Olga Orozco y Ana Becciú. Para esta edición se han utilizado los manuscritos fechados por A. P. en 1972 y varios textos, algunos hallados dispersos en cuadernos, otros previamente publicados en revistas y que no fueron recogidos por A. P. en sus libros publicados hasta 1972". Luego, las compiladoras ordenan el material de manera cronológica, en tres secciones.

> ...........................................................
>
> Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos. Quiero existir como lo que soy: una idea fija. Quiero ladrar, no alabar el silencio del espacio al que se nace. (p. 57)
>
> ...........................................................
>
> Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. (p. 58)

En otro registro, más próximo a la poética de los libros anteriores de Pizarnik, las dos piezas que siguen a los "Textos de Sombra" insisten sobre la misma *autoevaluación*. "Los pequeños cantos" y "En esta noche, en este mundo", en efecto, reformulan una poética de la negatividad a la vez que reclaman lo que sigue pareciendo imposible: una poesía puramente negativa, gratuita, absolutamente autónoma, que es una variante poética del mito inalcanzable de *le mot juste*:

el centro
de un poema
   es otro poema
el centro del centro
   es la ausencia
en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema (p. 62)
....................................
una idea fija
una leyenda infantil
....................................
no hay más que yo
no hay más que decir
....................................
una idea fija
una leyenda infantil

hasta nueva orden
no cantaremos el amor
hasta nuevo orden (p. 65)
....................................
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira) (p. 67)
....................................
mi persona está herida
mi primera persona del singular
....................................
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible

el que no sirva ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo. (p. 69)

Los textos que siguen a los citados, “Los poseídos entre lilas” y “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, son los títulos más extensos de Alejandra Pizarnik. La primera es –o quiere ser desde la disposición de los materiales– una obra de teatro: el texto se compone por completo de parlamentos y diálogos entre seis personajes y de indicaciones escénicas en cursiva. “La bucanera...”, por su parte, es un extenso trabajo en prosa, genéricamente inclasificable. Sus ochenta páginas se componen de veintitrés fragmentos dispuestos a modo de capítulos, sin conexiones o continuidad narrativa ni argumentativa, concatenados más bien por los nombres de un grupo de personajes bastante inestables en tanto caracteres, y por la repetición (a menudo con variaciones) de algunas frases, motivos y secuencias.

Lo que me interesa destacar en estos textos finales de Pizarnik es la transformación espectacular que introducen en su escritura, el paso que le hacen dar desde la voz única y pura del puro yo que se perseguía en libros como *Árbol de Diana* (1962) o *Los trabajos y las noches* (1965), hacia la incontinencia de una voz desbocada que despurifica todos sus enunciados. En este sentido, se puede leer esos dos textos finales como un mismo escrito, en el cual un grupo de estrategias constructivas dominantes opera sobre conjuntos de materiales privilegiados.

En principio, tienen particular importancia los elementos tomados del así llamado teatro del absurdo (especialmente de las obras de E. Ionesco[42]), concomitantes en gran medida con la obra de Lewis Carroll como textualidad, a partir de la cual se diseña la *lógica* de la escritura. Esto es visible en varios aspectos[43]: por una parte, el sinsentido mediante el que se concatenan acciones, epsiodios o temas de conversación entre los personajes, que en muchas ocasiones reponden a reacciones disparatadas de aquéellos. Esta mecánica define de tal modo el ordenamiento (habría que decir, en rigor, el desorden) de las unidades o segmentos del discurso, que hasta impide

---

[42] Véase especialmente la p. 110 de *Textos de Sombra..., op. cit.*, donde aparece una parodia de las fórmulas estereotipadas de cortesía social, calcada de algunos parlamentos de *La cantante calva*. También, pp. 139, 153 y 170.

[43] Además del análisis que proponemos a continuación, los textos llevan marcas concretas: “Carol” es uno de los personajes de “Los poseídos...”, y *Alicia...* es citada por lo menos seis veces.

los conocidos juegos de palabras que en Carroll parecen destinados a develar los desajustes entre la lógica autonomizada de la lengua y la lógica de la realidad. Se recordará que en *Alicia...* esos juegos son de dudosa gratuidad, en la medida en que uno de sus efectos suele ser el de señalar que la supuesta correspondencia entre las palabras y las cosas es un acuerdo ideológico y no natural. Pero para lograr este efecto, Carroll debe sostener necesariamente una lógica, interna al lenguaje, pero en sí misma coherente. Pizarnik, en cambio, parece haber perdido incluso esa posibilidad, luego de haber pasado por ella en textos anteriores del libro como este:

> –Toma un poco de vino –dijo la muerte.
> La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.
> –No veo que haya vino –dijo
> –Es que no hay –constestó la muerte.
> –¿Y por qué me dijo usted que había? –dijo.
> –Nunca dije que hubiera sino que tomes –dijo la muerte.
> –Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo -respondió la niña muy enojada.
> –Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación muy esmerada –se disculpó la muerte[44].

Además de ese trabajo del sinsentido, Pizarnik insistirá luego (en los dos textos finales que enfocamos aquí) en la parodia de textos fuertemente arraigados en el imaginario colectivo a través del lugar privilegiado que ocupan en el repertorio de la pedagogía estatal especialmente destinada a los niños[45]:

> CAR: Lo trajeron los hermanos Pinzón, o Cabeza de Vaca, o tal vez Cabello y Mesa junto con López y Planes.
> SEG: ¿Quiénes son López y Planes?
> CAR: Los trillizos que hicieron el himno nacional. (p. 102)

Por otra parte, Pizarnik hace aquí un intensísimo uso de lo que el psicoanálisis llama las parapraxias[46] o lapsus, es decir de procedimientos de autonomización de los significantes en tanto cadena ma-

---

[44] “Devoción”, en *op. cit.*, p. 19, anterioremente publicado en *Mundo Nuevo*, París, N° 7, enero de 1967.

[45] Carroll parodia, entre otros textos, “Contra la pereza y los malos juegos” de Isaac Watts y “El consuelo de la vejez y de cómo lograrlo” de Robert Southey, poema de lectura escolar durante la época victoriana, en *op. cit.*

[46] Strachey, James, “Introducción”, en Freud, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, 2° ed., 1° reimpresión, tomo 6, p. 5, nota 3.

terial, como mecanismo que impone o regula (desregula, habría que decir en rigor) la selección léxica y la concatenación sintáctica, especialmente en "La bucanera...". Los significantes abandonan su carácter arbitrario, y se suceden motivados por asociaciones sonoras:

> ...con aullidos de lobo y con el aúlico ulular de Ulalume...
> (p. 137)
> ..........................................................
> EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA... (p. 141)
> ..........................................................
> Con manubrio de cinabrio dibujó Cimabue a la ciclista Clío de Mermerodes;
> –merma el jabón –dijo el libertinaje en tinajas de
> Guanajuato. Culomancia en damajuanita atiborrada de congrio... (p.159)

Se enuncia desde una ignorancia del sentido, para provocar un ataque sobre él. Si en el lapsus, el dominio consciente se ha rendido a la hegemonía del significante, también –y por eso mismo– funciona eventualmente como discontinuación, como corte de la identidad discursiva y cultural de los materiales sobre los que se produce:

> El salteador de caninos era la imagen de la ducha en persona. (p. 213)

El lapsus de la pluma señala el carácter cristalizado de clisés retóricos como "el salteador de caminos" o "la imagen misma de la lucha". Pero lo que resulta definitorio en estos títulos finales de *Textos de Sombra*, lo que los convierte en el espacio de un paso radical de la escritura de Pizarnik, es que estas estrategias operan, como adelantábamos, sobre dos conjuntos de materiales privilegiados: el campo discursivo de lo corporal, casi siempre en sus registros más bajos y procaces[47]; y una selección de múltiples citas y tópicos culturales y literarios, entre los cuales se destaca *lo nacional, lo argentino.* Y es por la obsesión festiva y despiadada, humorística y violenta con que el texto trabaja estos materiales que la irresponsabilidad lúdica e *infantil* de sus estrategias se vuelve intensamente política (o si se quiere, anti-ideológica y anarquizante). Pues no es un lenguaje puro ni destilado de sus contextos el que se exhibe y se usa como objeto del juego, sino materiales discursivos con una identidad saturada: por una parte, histórica e ideológica, lo que es decir, a un tiempo, identidad pedagógica y política; y por otra, la identidad discursiva de lo prohibido, lo censurado.

---

[47] En ese predominio de la materialidad de los significantes sobre el cuerpo y el sexo, así como en el humor con que se escriben, resuena inevitablemente la poesía de Oliverio Girondo.

La presencia de estos materiales y el tratamiento que sufren son fácilmente comprobables casi en cualquiera de las páginas de “Los poseídos...” y “La bucanera...”, y algunas citas en las que se combinan los dos conjuntos (como en las bromas e injurias escolares), bastarán para recordarlas[48]:

> ...padre de los famosos tailleurs, padre además de Marcos Sastre y de Jean-Sol Partre, en cuyo comedor de diario la Gorriti cantó por vez primera el Himno a la Innidad de Mariquita Storni y Concha Garófalo.
>
> (Nota de Concha: Lo de *Garo* es por los chicos de la censura. ¡Iujú! ¡Vean lo que me estoy tocando sin que se dean cuenta! ¡Iujú!.....................................................
>
> ..........................................................)
>
> La triple Concha –quien al ver a los censores puso cara de llamarse Manuela– no vaciló en gritar *tierra* el 12 de octubre de 1492, en el momento que los hermanos Pinzón se cayeron de culo mientras bailaban *Cascanueces* y en que Colón cablegrafiaba a Isabel la Apestólica, quien empeñó los pompones de su cinturón de casticismo a fin de sobornar a la lavandera que Belgrano encanutó en la victualla de Concha Cuadrada en la cual Cisco Kid se asoció a Vito Dumas para filmar el “Buffalo Bill” de Alejandra Dumas con Rubén Damar en el “pan-muflisme” y Emma Gramática en el papel de lija. (pp. 192-193)
>
> .................................................
>
> Aunque turbada, la enturbanada se masturbó.
>
> Torva caterva de mastinas pajeras, grutas agrietadas, culos pajareros (p. 157).

“Polígrafa” y “bucanera” parecen insistir desde el título, así, en una voz que saquea dominios del idioma, y privilegia en ese asalto los usos y las tradiciones argentinos. La apropiación de citas asume numerosas variantes: paronomasias, contaminación con indiomas extranjeros, y sobre todo alteraciones ortográficas o tipográficas para provocar variaciones paródicas injuriosas. Por ejemplo, a partir de *Mañana digo basta*, título de un libro de Silvina Bullrich, Pizarnik escribe:

---

[48] La cantidad de citas de textos de la cultura literaria y de la historia universal y sobre todo argentina es abrumadora en estos textos. Baste señalar que –encomilladas, más o menos literales, deformadas o parodiadas en diversos grados– se incluyen por lo menos: 29 citas de textos nacionales –entre letras de tangos, nombres de personajes y hechos históricos o literarios, el *Martín Fierro*, el Himno Nacional, etc.–; 26 citas de textos de Jorge Luis Borges; 6 de textos latinoamericanos, en especial de Rubén Darío; 13 de la literatura española; 23 usos sumamente burlescos de los clásicos griegos y latinos; y más de 30 refrencias a la historia y la literatura europeas en general.

> –Hoy digo *bosta* –declaró la novebosta mood-camp *ad hoy* Bosta Seller. (p. 170)

Pero el texto argentino más transitado en “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa” es sin dudas la obra de Jorge Luis Borges: citas con nota al pie (p. 188), inserción de breves fragmentos borgeanos en el propio discurso (p. 182), parodias de algunos procedimientos borgeanos (p. 216), o transformaciones más complejas, como esta:

> Un gaucho baila la danza del vientre. Averroes lo mira estupefacto. (p. 192)

El fragmento cita el cuento “La busca de Averroes”[49]. Si en Borges Averroes no puede traducir a Aristóteles a causa de los límites de su cultura (él *es* los límites de su cultura), la cita distorsiva de Pizarnik reescribe la perplejidad del erudito árabe en relación causal con la superposición inusitada de dos culturas o la confusión de sus límites respectivos. La estupefacción de Averroes y la risa del lector resultan de esa mezcla incongruente de dos identidades culturales y también sexuales: la rústica virilidad del gaucho, modelo de la identidad nacional, se disuelve en el ridículo de su mezcla con la danza del cuerpo de una mujer extranjera, con el estereotipo de una sexualidad femenina exótica.

La apropiación de textos ajenos parece no reconocer restricciones, y se mete hasta con el discurso político en sus formas más automatizadas:

> (...) Empédocles, que estaba en pedo, dijo:
> –Peresidientes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo...
> –¡sexual! –gritaron.
> –géneo, burutos. Nuestra apatria es homogenual. Quiero decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos somos iguales.
> –¡Brave! ¡Pish! –dijo la mame Gruau.
> Inmediatamente, Bibí Draisina, el virtuoso sin manos, se sacó la bata y agarrando la batuta (no hay bata sin batata -dijo el Papa), dirigió la orquesta de la armierda:
> –Homogenual, ¡qué grande sos! / Mi Co Panel, / ¡cuánto cosés! / Merdón, Merdón, / Merdón, Merdón / para pa pá / pá pá pá pá.
> (p. 184)

A la mezcla de tonos, registros y códigos, y a los rasgos estructurales ya señalados en “La bucanera...”, hay que agregar otro, que

---

[49] Borges, J. L., *El Aleph*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 582 y ss.

evoca la multiplicación de prólogos del *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández[50] o el pedagógico "Tablero de dirección" de *Rayuela*[51]. Entre los 23 capítulos de que consta el texto de Pizarnik se incluyen, en el orden en que los cito, los siguientes títulos y subtítulos: 1°) "PRAEFACIÓN"; 2°) "ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V."; 3°) "ÍNDICE INGENUO (O NO)"; 4°) "ÍNDICE PIOLA"; 7°) "I / TRISTE INTROITO, por el conde FERDINAND VON ZEPPELIN", "PROEMIO DE LA FRAGUADORA", "II / ALGUNOS PERSOPEJES". Además, constantemente se hacen invocaciones al lector, y observaciones sobre la escritura, los nombres o la identidad de los personajes, etc..De este modo, el texto retoma una y otra vez el inicio de un relato fragmentado y disperso, como en el comienzo del último de los capítulos, que aunque lleva el mismo título que la obra vuelve a plantearse como prólogo:

> El salteador de caninos era la imagen de la ducha en persona.
>
> Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad.
>
> Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina –con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda. (p. 213)

Volver sin haber ido a ninguna parte, entonces, con la injuria blasfema o la renuncia hacia cualquier moral ya remota de la buena letra, las bellas letras, la palabra justa.

En algunas entradas de sus *Diarios*, todavía en 1966 Pizarnik se refería a su "obsesión por la gramática", vinculándola con una especial "dificultad con el lenguaje articulado y estructurado" que le impedía alcanzar el "deseo, hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa [...] un libro muy bien escrito" que tuviese "la finísima simplicidad de Nerval"[52]. En algunas entradas de 1967 esta preocupación parece prolongarse en torno del poema en prosa: "me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa"[53]. Pero ya en 1968, poco antes de las fechas con que dató "Los poseídos entre lilas" y "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", Pizarnik imaginaba su deseo de "escribir bien" en contraposición con el "lenguaje punzante y acera-

---

[50] Buenos Aires, Corregidor, 1975.

[51] Cortázar, J., *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana / Sudamericana-Planeta, 1986, 25° ed., p. 7.

[52] *Diarios (1960-1968)*, selección incluida en Frank Graciano (ed.), *Alejandra Pizarnik*, Semblanza, México, FCE, 1984, pp. 277-278.

[53] *Diarios*, *op. cit.*, p. 282.

do como un cuchillo" que había logrado en la corrección de un texto pero que creía no poder nunca hablar "naturalmente"[54]. En entradas siguientes, esa escritura deseada se presenta como un cruce imposible de disonancia y belleza, "escritura en espiral" y "rigor", "acento" propio y "palabra justa":

> Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. [...] Acento y palabra justa en mí están escindidos. Si aspiro a la justeza de un texto debo matar su acento. [...] me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible. [...] Creo que mis lecturas debieran orientarse hacia eso *torcido* acerca de lo cual quiero escribir. Pero no quiero que el lenguaje con que hable de él lo sea también[55].

La última anotación de Pizarnik podría leerse, de modo conjetural, como una descripción de los textos póstumos que veníamos comentado aquí, así como del conflicto que su discurrir disonante y cortado, *no natural*, planteaba en el interior de su escritura, especialmente en contraste con su obra édita y, digamos, característica. Por una parte, la identidad de quien habla en la escritura de "Los poseídos..." y "La bucanera..." queda multiplicada y desarticulada por una masiva entrada de textos ajenos, por las distancias que asume la enunciación al utilizar estructuras narrativas y dramáticas o al amputar, alterar, parodiar y citar discursos ostensiblemente extraños a una poesía del puro yo; por otra parte, a la vez, el uso de textos de Carroll y del teatro de Ionesco no remite ya a un modelo vanguardista de disonancia bella; más bien tiñe las voces de la enunciación con una tonalidad o un "acento" que parece expandirse fuera de cauce y desbordar a lo largo de todo el texto: esa acumulación interminable de lugares comunes y restos culturales parece dictada, como decíamos, por las contigüidades *no deliberadas* del significante que se figuran en la incontinencia inimputable de lo infantil, y cuyas consecuencias, como la voz de Alicia, no tienen nada de inofensivo. El extremismo del corte y del cruce, esa descomposición materialista de lo que la ideología lee como literatura y como lengua nacional, violenta e irresponsable, es lo único que se puede interpretar. La figura de la voz de una niña *perdida* que saca la lengua en una mueca disoluta donde se mezclan sin vergüenza las partes vergonzantes del cuerpo y las palabras santas de la nación, desplegadas por el uso violento de la voz del otro, de todos los otros, como yéndose de boca. Pizarnik reinventa así la infancia no ya como un tópico o un tiempo añorados por una

---

[54] *Diarios*, *op. cit.*, p. 287.
[55] *Diarios*, *op. cit.*, pp. 288-290.

poética del rigor, sino en el cuerpo inestable y discurrido de un habla menor que puede "ir hasta el fondo", hasta "el último fondo del desenfreno" en el juego sin reglas con los restos descuartizados de los organismos de la cultura. Como ha notado María Negroni con un oído poético agudísimo (y muy infrecuente en la crítica sobre Pizarnik), no hay nada que festejar ante los efectos autodestructivos de esa ética amoral de la destrucción; tampoco, por supuesto, nada –como sucedía, en cambio, en ciertas vanguardias consagradas– que resulte *edificante*.

## *Contra la continencia del gusto argentino*

Es evidente que las formas de corte con que los poetas comentados aquí intervienen en las prosas del sentido común divergen en un rasgo que se hace irreductible entre Gelman y los Lamborghini: el primero cultiva todo lo posible una subjetividad sobrecargada de sentimentalismo que los otros rechazan, y que no forma parte de los tonos de Pizarnik. La poesía de Gelman podría ubicarse, en ese sentido, en una tradición de la literatura argentina que hereda a su manera ciertas notas del modernismo menos recatado (que también le viene por vía del tango), pasa por González Tuñón y retorna hacia los sesenta en narrativas como la de Manuel Puig (pero que también había provocado algunas incomodidades de Arlt; y que Nicolás Olivari había cruzado –tan sentimentalón como grosero– con las procacidades más indecorosas y deformantes que puedan leerse en los márgenes de nuestro canon)[56]. Desde un contexto de lectura como ese, habría que pensar que en poetas como Gelman toma forma y provecho de escritura una variante política del mal gusto, algo así como un *kitsch* sesentista, sin dudas intensamente productivo (y que tiene sus extremos de mercado en ciertos poemas de Mario Benedetti). Esas escrituras de lágrima fácil divergen de una dominante de la literatura argentina, aquella que, como Beatriz Viterbo en su agonía, "no se rebajó ni al sentimentalismo ni al miedo". Pero, a su vez, esa tradi-

---

[56] Por supuesto, la poesía de Olivari es otro de los lugares comunes de los años veinte al que nos remiten tanto Gelman como Osvaldo Lamborghini. No abundan los trabajos críticos que hayan explorado la notoria posibilidad de ubicar al menor de los Lamborghini en una tradición en la que está, indudablemente, el *bruto* grotesco sexual de Olivari (entre otros, el punto de partida de ese parentesco podría ubicarse en el poema "La viuda" de *El gato escaldado* –1929– que urga con las figuraciones más bajas y cómicas en el deseo del sexo de un cadáver). Véase lo señalado por Salas sobre Olivari, ya citado en nota 18.

ción *cursi* puede aparearse –como lo he propuesto aquí– con escrituras *políticas* como las de Pizarnik y los Lamborghini, en su misma incomparabilidad con la tradición de la sobriedad, del decoro y del buen gusto (que es erróneo, por supuesto, atribuir solo a Borges o a todo Borges). Gelman, los Lamborghini y Pizarnik se encuentran, creo, en lo que tienen no solo de violencia procedimental por el corte sino, a través de ese mismo ejercicio, en su ignorancia de los valores del *gusto* y de sus mandatos de continencia. Creo que en una lectura como esa –contrastiva y a mayor escala, histórica digamos– los parentescos de estas poéticas se enfatizan; y subrayan, además, algunos de los poderosos y perdurables límites que –entre los años treinta y los ochenta– la hegemonía de algunas escrituras (cuidadas, *refinadas, serias* o *altas*) pudo imponer a la literatura argentina. Esos límites de la legitimación por el gusto o de vergüenza ajena ante lo que desde ahí se lee como exceso siguen activando, por supuesto, fuertes modos de leer y dan lugar a canonizaciones definitivas (para mencionar solo dos casos eminentes: por una parte, la narrativa de Juan José Saer; por otra, la poesía de Arturo Carrera). La otra tradición siguió también su ascenso, hasta sacar algunas de sus herencias de la zona emergente y dominada de la historia literaria: la poesía de Néstor Perlongher; o la narrativa de César Aira, que se desentendió de la política a la vez que se prohijaba en las firmas de Roberto Arlt, Osvaldo Lamborgini y Manuel Puig para perseguir el sueño insistente de *escribir mal,* de “no *gustarle* a nadie”.

# III. Teoría y políticas de la crítica

Solo de nosotros, me parece, depende entender, y para eso no basta medir la realidad en términos de confusión o de orden. Hacen falta otras potencias, otras opciones como dicen ahora, otras mediaciones como archidicen ahora.

*Julio Cortázar, 1973*[1]

...se intercalaron –para decirlo con un término caído en desgracia– "mediaciones" dotadas de su lógica propia.

*Oscar Terán, 1992*[2]

## *La trenza de Calpurnia*

Si nuestra perspectiva estuviese comprometida con el habla más o menos hegemónica de la crítica cultural de finales del siglo XX (digamos, el pensamiento *post*, el llamado "giro cultural" o los "estudios culturales"), deberíamos advertir que el problema que estudia este capítulo está pasado de moda o que se trata, según la disculpa denegatoria de la cita de Terán, de un tema caído en desgracia. En efecto, la pregunta sobre cuál pueda ser el modo fiable de vincular –y de describir los vínculos– entre "literatura y sociedad" supone tanto la posibilidad de distinguir niveles, ámbitos y tipos de prácti-

---

1 Cortázar, Julio, *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana / Planeta, 1986, p. 12.

2 Terán, Oscar, "El dispositivo hispanista", en Martínez Cuitiño, Luis y Lois, Élida, *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"*, Buenos Aires, UBA, 1992, tomo I, p. 129.

cas como la creencia en que una distinción semejante puede aspirar a ser más que una operación meramente política (que por tanto sería preciso abandonar si se descubre que sus principales efectos son efectos de exclusión y de dominación simbólica). La pregunta, en fin, formó parte de lo que conocemos como los modos modernos de la crítica, y su enjuiciamiento es una de las consecuencias de la llamada "reconfiguración del pensamiento social" que se dio en el debate universitario de occidente desde, digamos, los años sesenta. Para nuestro interés y de modo esquemático, esa reconfiguración giró en torno de una crítica de los binarismos del pensamiento moderno (palabras y cosas, base y superestructuras, literatura y sociedad) que, mirada a la luz de los dialectos de la crítica cultural del fin del siglo, procede de la convergencia de dos tradiciones de pensamiento en principio muy diferentes. Me refiero, por una parte, a la expansión de la matriz saussureana de la discontinuidad que promovió la teoría francesa y, por otra, a la crítica de la teoría marxista de la determinación que está en las bases de los llamados estudios culturales británicos.

Se recordará que en su *mitología* sobre "Los romanos en el cine", Roland Barthes utiliza el descubrimiento saussureano de la arbitrariedad para mostrar el carácter infundado de las continuidades naturalizadas por la cultura dominante: nada sino apenas una *política* hace del flequillo de los actores norteamericanos el significante de la romanidad, del sudor de los conjurados contra César el significante de la virtud, de la asimetría capilar de Calpurnia –la trenza que reúne todo su pelo por delante del hombro derecho– "el signo tradicional del desorden". Nada sino esa naturalización del artificio contingente impuesta por la moral hipócrita y burguesa del signo[3]. Esa matriz de la discontinuidad, central para la crítica del concepto de representación y su abandono, retornaría poco después en otra escritura sagrada del canon universitario, el "Prefacio" de Michel Foucault a su libro *Las palabras y las cosas* de 1966: no había nada entre lo que *mediar* para encontrar un modo fiable de vincular signos y mundo, porque el orden del mundo podía verse ahora como un mero orden histórico del discurso, por ejemplo a la luz de ocurrencias como la clasificación de cierta enciclopedia china que Borges inventaba en "El idioma analítico de John Wilkins"[4]. Bastaría un paso para terminar de

---

[3] Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 28-31. La primera edición en francés es de 1957.

[4] Precisamente, en ese punto, hay que señalar por lo tanto que Foucault parecía dejar a salvo ciertas hablas –si no la literatura, por lo menos un tipo de textos literarios– capaces de advertirnos sobre el carácter construido de nuestros modos de hacernos el mundo al hablarlo (Barthes retomaría esa celebración de la literatura como trampa contra el orden arbitrario de

conducir ese descubrimiento a su fase pragmática y, por tanto, política: el discurso –destinado a conseguir propósitos, de ningún modo a representar el mundo tal cual fuese– era el hábitat de nuestras prácticas, la materia misma de lo social. Todo lo material-social era verbal.

No debería llamar la atención, entonces, que desde los años ochenta los "estudios culturales" se hayan aprovechado no sólo de las derivas del pensamiento francés sino también, y al mismo tiempo, del empeño de Raymond Williams por librarse del lastre determinista del marxismo mediante un uso selectivo de la noción gramsciana de hegemonía: si todo lo cultural era material y viceversa, los dilemas de la articulación entre conciencia y experiencia se resolvían en una concepción de lo social que también terminaba por deshacerse del problema de la mediación al barrer las distinciones, so pretexto de que en el proceso efectivamente vivido todo se articula, se integra y se enreda. La "literatura" y el "arte" serían para Williams, según esto, compartimentaciones históricas del múltiple acto de escribir, operaciones de distinción ejecutadas por una clase social en un contexto histórico propicio a sus intereses; era preciso no hacerse cargo de tales operaciones, es decir no adoptarlas como si se tratase de objetivaciones teóricas propias y fiables, y pensarlas en un discurso crítico acerca de la contingencia. Se volvió posible entonces desembocar desde allí en una concepción del conocimiento crítico como mera intervención política con arreglo a intereses históricos situables y solo como eso[5]. Luego –y, si se quiere, muy a pesar de la intensa modernidad del mismo Williams–, la fe modernista en el debate de ideas o en la persecución de algo que se pareciese a la verdad sobre el pasado, se volvía un objeto de museo, el eco declinante de una *episteme* ya vencida, un envejecido modo de hablar o la narrativa de unos sujetos cuyas sujeciones –se nos instaba incluso a reconocerlo– ya no eran las nuestras.

Son esas las líneas más gruesas del campo de debates en las que pueden ubicarse, entre otras, algunas de las intervenciones teóricas de la crítica argentina de las que me ocupo aquí.

---

la lengua en su foucaultiana *Lección inaugural* de 1977); de modo que allí había aún una teoría que bajo los términos "literatura vs. lengua-poder" podía asimilarse al binarismo literatura/sociedad y postulaba sin dudas una mediación, aunque no lo hiciera de modo deliberado: la del sujeto –crítico, teórico, escritor– que leía la advertencia o la trampa y la festejaba.

5 Pienso, por supuesto, en los títulos más significativos de Williams en la historia de los "estudios culturales" (*Cultura y sociedad, La larga revolución, El campo y la ciuda*d), y en la exposición teórica que propuso en *Marxismo y literatura* (Barcelona, Península, 1980). Por supuesto, no comparto ese modo sesgado de leer a Williams, y lo discuto en "Raymond Williams en castellano. Notas para releer una teoría cultural", en prensa en *Punto de Vista*, septiembre de 2004.

## *La moda y "la trampa del sentido común": Raymond Williams y Roland Barthes en* Punto de vista

La difusión del "materialismo cultural" inglés que la revista *Punto de vista* hizo a partir de 1979, especialmente desde una lectura que privilegiaba la obra de Raymond Williams, se caracterizó por una persistente estrategia de explicitación de sus propósitos y de sus motivaciones: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo importaban teorías inglesas y, al mismo tiempo, señalaban por qué lo hacían.

Dos razones principales eran explicadas para transparentar la operación o para justificarla. La primera es de orden teórico, o relativa a una contienda teórica y política con "las tendencias que prevalecen en la crítica literaria y cultural"[6] hacia fines de los años setenta: el propósito de emprender una profilaxis antiparisina, es decir antiformalista, mediante un retorno al sujeto, a la historia y a la experiencia. Bajo el subtítulo "Los senderos de la teoría crítica", ese propósito se expone en la presentación de Williams y Hoggart, "Insularmente independientes de las modas culturales", entrevistados por Sarlo en el número 6 de la revista, ofrecidos allí como "alternativas" frente a "las modas teóricas", ligadas a "una formidable industria cultural, apoyada en una exportación de libros que es la mayor del mundo", modas responsables "acaso" de nuestra lectura mutilada de los formalistas rusos. Son Althusser y Macherey, "el estructuralismo de Barthes, Todorov o Kristeva" y *Tel quel* aspirando a "ocupar el campo de la crítica literaria como única forma de la 'modernidad' teórica", la lingüística operando como "ciencia piloto" de las disciplinas sociales[7].

La segunda razón aparece casi a posteriori de la operación importadora propiamente dicha, como autoexamen retrospectivo, y es una razón política: en medio del horror de la dictadura militar, Williams permitía alentar una esperanza, la de seguir pensando conexiones entre cultura y política, y por tanto la de mantener lazos entre crítica de la cultura e intervención en el debate público o político[8].

Quisiera proponer que, además de esas razones que forman parte del autoexamen con que Altamirano y Sarlo acompañan su operación importadora, se pueden distinguir algunas otras.

La más evidente es una razón estética o, si se quiere, relativa a la lógica política del campo intelectual: importar a Williams era un modo

---

6 *Punto de vista* (en adelante PV), II, 6, julio 1979, p. 9.
7 PV, *ibid.*, p. 9-10.
8 Especialmente Sarlo Beatriz, "Raymond Williams: una relectura", en PV, XVI, 45, abril 1993, p. 13.

de ejercitar una estética vanguardista de la teoría, porque era importar un repertorio teórico nuevo, "desconocido", "exótico", susceptible de ser "estigmatizado", un "desafío" y un "desvío"[9]. Esta razón despunta apenas en esas palabras y en algunos tonos, pero –tal vez sea obvio señalarlo– no se enuncia entre los propósitos polémicos de la operación, porque en algún sentido los contradiría: una operación de vanguardia o de provocación como esta puede activar, como un valor que de manera implícita la legitime, la lógica sustitutiva de la moda, pero no puede invocar esa lógica como argumento de legitimación desde que ha caracterizado a su enemigo como, precisamente, la moda[10].

Otra razón, la que me parece principal, puede analizarse en dos aspectos.

En lo político, *Punto de vista* necesitaba encontrar un foco teórico novedoso que, sin abandonar del todo el programa de crítica de la cultura elaborado poco antes en la revista *Los libros*, permitiera abandonar el marco político que había funcionado como justificación de ese programa, es decir, dejar atrás un socialismo indefectiblemente dependiente del concepto de "revolución" sin abandonar del todo el socialismo. Si esto es cierto, la razón política que a posteriori Sarlo y Altamirano le piensan a la operación se complejiza: la dictadura militar operaba no solo como ejecutora de un corte entre cultura y política sobre el que era necesario suturar, sino también como derrota de una praxis política radical que quedaba obligada, así, a revisar sus presupuestos, incluidos los del análisis de la cultura que la había acompañado. Sarlo escribió en 1997:

> Hoy me doy cuenta de que, en los años de la dictadura militar, esta idea de Williams [se refiere a "estructura de sentimiento"] me resultaba llena de esperanza: se trataba de observar en aquel presente horrible las señales que marcaban la quebradura por donde podía emerger un tiempo diferente[11].

Resultaría por lo menos simplista suponer que la esperanza williamsiana remitía a un tiempo solo diferente del de la dictadura: la operación teórica preparaba o buscaba también la emergencia de

---

9 PV, II, 6, julio 1979, p. 9; XVI, 45, abril 1993, p. 13.

10 Respecto de este punto, es interesante lo que anota Altamirano en 1988, en una nota motivada por la muerte de Williams: "Y nos convertimos en algo así como 'williamsianos'en la Argentina, una de esas mezclas medio estrambóticas..." ("Raymond Williams 1921-1988", PV, XI, 33, setiembre-diciembre 1988, p. 1).

11 Sarlo, Beatriz, "Historia de la cultura", en *Clarín,* "Cultura y nación", Buenos Aires, 24 de julio de 1997, p. 6 (a propósito de la edición en castellano de Williams, R., *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas,* Buenos Aires, Manantial, 1997).

un tiempo distinto del de la cultura precedente, la de los setenta, orientada por un *telos* revolucionario categórico.

Correlativamente, en el plano teórico, *Punto de vista* necesitaba abandonar la teoría. Quiero decir: abandonar la teoría entendida, en tanto aparato metodológico, como "modelo", y en tanto compromiso subjetivo, como doctrina, como creencia, atada por tanto a una correlación más o menos directa con un tipo de praxis, es decir un tipo de militancia, un tipo de moral. La mordacidad o la beligerancia irónica de los símiles religiosos y de la moda que usa Altamirano para referirse a la teoría francesa –"lenguajes de temporada", "catecismo", "bautismo", "comunión"–, o el símil policial de Sarlo –"atrapados en la conexión francesa"– enfatizan esa necesidad; aunque en ninguno retumba tanto la acusación de totalitarismo teórico y político como en este de Sarlo: "Había sonado la hora del corte epistemológico y la revolución teórica"[12].

Hacerse williamsiano permitía las dos cosas: por una parte, proporcionaba una perspectiva de análisis de la cultura que minimizaba el significado histórico de los episodios o las prácticas revolucionarias más o menos autoconscientes. Ya no era necesario poner el foco en los momentos de rupturas, ni en las vanguardias ni en las estéticas de la novedad. Se podía, antes que ir a buscar las epifanías o las emergencias tumultuosas, apoyar detenidamente el oído en la quietud aparente de una historicidad sin sobresaltos y adivinar, en el susurro remoto y subterráneo que se dejaría oír, las formas pacientes de una revolución que era, en tanto tal, menos episódica que procesual, menos uno o varios combates que una *larga* vida. El Williams leído por *Punto de vista* era reformista no solo en términos políticos, sino también en términos teóricos y metodológicos[13]. Por otra parte, el modo williamsiano de relacionarse con la teoría, tal como lo recuperaban Sarlo y Altamirano, era también *reformista*: la posibilidad de definirse "williamsiano" parecía casi autocontradictoria, porque serlo significaba constituirse como sujeto crítico ecléctico, móvil, metódicamente revisionista y metodológicamente escéptico. Hacerse williamsiano parece implicar para *Punto de vista* el abandono de los dogmatismos y del enrolamiento teórico, el rechazo del

---

[12] PV, XVI, 45, abril 1993, p. 13.

[13] Prefiero referirme, más que al propio Williams, al "Williams leído por PV", pues no habría que descartar la hipótesis según la cual la atribución de "reformismo" a los trabajos de Williams se debe no solo a cuestiones biográficas, adscripciones políticas y simpatías estrictamente teóricas, sino también a la estrecha relación de sus categorías y tesis no con cualesquiera procesos revolucionarios de la modernidad, sino de manera particular (restringida, como se ha dicho) con la historia de Inglaterra.

"espíritu despótico y autosuficiente de la conceptualización abstracta"[14]. Como anota Altamirano en 1981:

> sus proposiciones [las de Williams] no tienen la seducción de los enunciados rotundos y concluyentes ni podrían agruparse en un cuerpo restringido de tesis aptas para responder acerca de todos los problemas [...]. Williams, además, no entra cómodamente en ninguna tradición intelectual, ni siquiera la marxista, con la cual ha mantenido un vínculo permanente pero siempre desde una posición excéntrica[15].

Es posible advertir, además, una circunstancia de tipo metodológico y a la vez profesional que puede distinguirse, si no como determinación, por lo menos como un efecto de la operación que confluiría con las condiciones de producción de la crítica literaria y cultural posteriores a los años setenta.

Para el teoricismo francés dominante o para los "discípulos aplicados de Althusser y su escuela"[16], nos dicen Sarlo y Altamirano, los libros de Williams podían ser estigmatizados por empiristas. Ahora bien: ese empirismo posibilitaba (seguramente concurriendo con otras determinaciones ajenas a la operación Williams) un hábito metodológico que se iría haciendo característico de los "estudios culturales" hacia mediados de los años ochenta, pero que Altamirano y Sarlo defendían y cultivaban desde fines de la década anterior[17], un hábito que cierta retórica taimada pudo designar como el de *desempolvar mamotretos*. No quisiera aquí simplificar, equiparando contextos históricos muy diferentes, pero el retiro del debate público y de la discusión sobre la *actualidad* a que la crítica fue obligada por la dictadura tiene un rasgo o un escenario en común con la imposibilidad posterior de recuperar formas de intervención pública más o menos operantes; ese escenario común es el archivo, el crítico como recoleta y recolectora rata de archivo. En los años ochenta los críticos literarios se hicieron archivistas no solo para imitar a Michel Foucault, ni solo como habituación de lo que había sido una estrategia de sustracción del cuerpo a los represores, sino también porque los méritos eruditos,

---

[14] Altamirano, Carlos, "Prólogo" a *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983. Como me sugirió una observación de Sergio Pastormerlo, en ese rechazo de la "conceptualización abstracta" hay un énfasis propio de la operación, claramente estratégico, sobre todo si se repara en algunos textos de Williams en los que la formalización *puramente* teórica se sostiene y se eleva con notable persistencia, completamente desprendida del análisis empírico durante tramos muy prolongados.

[15] PV, IV, 11, marzo-junio 1981, p. 20.

[16] *Idem*, p. 21.

[17] Véase especialmente el "Prólogo" de Altamirano a *Ensayos argentinos* (*op. cit.*) y PV, IV, 11, marzo-junio 1981, p. 21, primera columna.

positivistas o historiográficos de su labor iban contrapesando en términos profesionales la imposibilidad de reclamar o atribuir una función o una eficacia política inmediata a su discurso sobre el presente. La aceptabilidad política de ese movimiento quedaba enfáticamente autorizada por una lectura orientada de la teoría de Williams, que tanto insiste en la significación presente del estudio minucioso del pasado, o por una lectura de la impronta etnográfica de Hoggart.

Pero también en los textos fundadores del culturalismo inglés había otros modos disponibles para volver a las calles.

Quisiera proponer, en este sentido, una hipótesis que también parte de una transparencia. La hipótesis podría decir, aproximadamente, que el inconsciente de la operación Williams no es inglés, ni historicista, ni culturalista ni *popularista*. Es parisino, estructuralista, semiólogo y *esteticista*: es Barthes. Pero ya no el Barthes que en una de las preguntas que Sarlo dirigía a Williams en 1979 era ubicado junto con *Tel quel* en un "formalismo francés (...) realmente mucho más abstracto y formalista que Saussure"[18]. Es, en cambio, el Barthes semiólogo de la vida cotidiana, el Barthes ensayista, el Barthes de las *Mitologías,* de quien Sarlo escribiría en 1981 que desbarataba "la trampa del sentido común" tendida por la doxa[19]. Si reconocemos en esa saña anti-ideológica del primer Barthes el emblema remoto de lo que sería luego el teoricismo althusseriano, es por lo menos curioso que ese mismo año de 1981, en ocasión de editarse la traducción de *Marxismo y literatura* de Williams, Altamirano hable del crítico inglés como del representante del sentido común ante las filosofías de la "escritura":

> Frente al círculo tautológico de un análisis que, sobre la premisa de que todo es cuestión de escritura, solo puede afirmar de todo que está escrito, Williams reconoce la reacción impaciente del sentido común, que reivindica la lectura de las obras como expresión de sentimientos, ideas y experiencias[20].

En esa curiosa y contradictoria coincidencia hay algo más que un punto de partida para establecer diferencias entre Altamirano y Sarlo en el interior de la operación Williams: algo así como la reemergencia del denegado culto parisino por la selección de algunas de sus creencias. Volviendo a la hipótesis, entonces, la transparencia que la inicia está en un reconocimiento de Sarlo: más de una vez le hemos escuchado decir que ese Barthes, el de *Mitologías,* sostiene el proyecto de sus *Escenas de la vida posmoderna*[21]. Bien mirada, esa declaración repe-

[18] PV, II, 6, julio 1979, p.14.
[19] Sarlo, B., *El mundo de Roland Barthes,* Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 25.
[20] PV, IV, 11, marzo-junio 1981, p. 23.
[21] Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina,* Buenos Aires, Ariel, 1994.

tida señala oblicuamente lo que *Punto de vista* encontró en el libro de Richard Hoggart[22], en los intereses culturalistas y en los objetos de análisis de Williams: un programa crítico que podía leerse como una continuación involuntaria de un Barthes abandonado por Barthes, como una traducción al inglés del primer Barthes[23]. Sobre todo, una continuación del interés de ese Barthes en la Historia y en la crítica de la ideología ejercidas con la movilidad analítica y con la libertad indisciplinada para detectar objetos de análisis contracanónicos propias del ensayista. Pero también, un Barthes de quien se pretendía que operaba con las banalidades de la cultura pequeño-burguesa de masas en Francia como Hoggart lo haría con la cultura obrera y popular inglesa: "Hoggart lee a esta cultura –quiere Sarlo– como, en sus ensayos literarios, lee a Orwell o a D. H. Lawrence"[24]. Es idéntico el propósito que Sarlo declara al iniciar su estudio de las novelas argentinas de folletín de los años veinte: "tratarlas como literatura"[25]. En este sentido, no parece aventurado pensar que *El imperio de los sentimientos,* en el que Sarlo comenzó a trabajar hacia 1982, declara mucho acerca del programa crítico que lo engendró cuando, en el final de la lista de reconocimientos con que se cierra la "Introducción", precedidos por Williams, se menciona juntos a "Richard Hoggart y Roland Barthes". Ocuparse de significaciones y de literaturas *plebeyas*, ajenas a la *distinción*; hacerlo menos o no solo desde el análisis sociológico al que solía condenárselas, sino con las competencias de lectura adquiridas en la frecuentación de la cultura letrada, pero hacerlo –a la vez– sin condescender al "círculo epistemológico del populismo cultural"[26]. En esta última prevención, *El imperio de los sentimientos* es mucho menos hoggartiano que barthesiano, porque a diferencia de los sujetos populares relativamente activos que persigue Hoggart, las lectoras de folletines que imagina Sarlo son casi meras consumidoras capturadas por unos textos y unos pactos de lectura que las condenan al consentimiento, a la ceguera ante los cambios, al candor, al conformismo, a la certidumbre, al reconocimiento, a la "incapacidad (feliz) de aferrar la conflictualidad estéti-

---

[22] Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy,* London, Pelican Books, 1969 (1ª ed., Chatto & Windus, 1957).

[23] Habría que anotar que paulatinamente, a medida que la operación Williams se va afirmando en la revista y produciendo ciertos efectos en el campo intelectual, los artículos de Sarlo en PV comienzan a distinguir la prosa crítica barthesiana de la escolarización parisina del estructuralismo.

[24] PV, II, 6, julio 1979, p.10.

[25] Sarlo, B., *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985, p. 11.

[26] Sarlo, B., *ibid.*, p. 10.

ca e ideológica", a una "relación lisa y llana" con unas narraciones "fáciles, rápidas, *legibles*" (subrayado nuestro)[27]. Parece difícil encontrar en *El imperio de los sentimientos* alguna operación analítica que siga la perspectiva atribuida por Altamirano y Sarlo a *The Uses of Literacy*: "Hoggart opina que hay mucho en la ideología de esas masas fascinadas por la literatura de kiosco que es auténticamente revulsivo respecto de los valores que esa misma literatura les proporciona"[28]. Para Sarlo, en cambio, los folletines sentimentales están escritos "a la medida de sus lectores", "son confirmatorias de los hábitos de sus lectores", "Proponen un arte medio, un arte a la medida de su público"[29]. Es cierto que también Hoggart sostiene una valoración alta para la alta literatura: a los obreros hay que darles a leer Dickens o *Rey Lear.* Pero la hipersensibilidad antipopulista parece impedir que el programa de *Punto de vista* se haga cargo de la razón que Hoggart agrega a esa recomendación de los clásicos: "son capaces [los grupos obreros] de una comprensión mucho más rica que la que se les adjudicó en un primer momento, (...) pueden llegar a ser más sensibles y perceptivos que sus profesores"[30].

Cuánto de williamsiano o hoggartiano pueda tener un trabajo crítico que de hecho casi niega que pueda haber "usos" populares contrahegemónicos de la capacidad de leer, no es una pregunta que pueda o que me interese responder aquí de modo exhaustivo[31]. Uno de los escasos lugares de la obra de Sarlo en que una búsqueda como esa se distinguiría con nitidez parece estar en la tesis acerca de la estetización de los "saberes del pobre", previamente protegida del riesgo del populismo porque se trata de Arlt y de Quiroga: de la alta literatura que trabaja con lo bajo (de la baja cultura que ha subido o de la alta literatura que ha bajado)[32]. Por otra parte, cuando Sarlo escribe un libro parecido al de Hoggart, decide para el caso –la novela sentimental de folletín– la irrelevancia de aquella hipótesis acerca

---

27 Sarlo, B., *ibid.*, p. 12 y 14.

28 Altamirano y Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980, p. 33.

29 Sarlo, B., *El imperio de los sentimientos, op. cit.*, p. 16 y 151-152.

30 PV, II, 6, julio 1979, p. 16. Algunas observaciones respecto del uso de "populismo" en los ensayos de Sarlo se incluyen en el primer capítulo de este libro.

31 Cabe subrayar que lo que me interesa aquí no es poner en tela de juicio la verdad de las proposiciones de *El imperio de los sentimientos*, sino señalar por dónde se aleja de Hoggart y de Williams, a quienes el libro cita.

32 En Sarlo, B., "Guerra y conspiración de los saberes" en su *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 50 y ss.; y *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

de las iniciativas críticas propias de los lectores plebeyos: demandan y consumen lo que se les da[33], y el único modo de recuperar su perfil es, o bien leer el sistema de destinación intratextual (luego, el novelín es "La literatura que ellos desean" que los produce como lectores[34]), o bien buscándolos en los retratos que de ellos proporciona la cultura de los que escriben y firman: Gálvez, Sánchez Gardel, González Arrili[35].

Sin que se trate de una prueba o argumento (más bien, digamos, una marca), esa decisión parece barthesiana cuando Sarlo se pregunta, al considerar los avisos publicitarios insertados en los folletines, "¿qué tipo de consumo proponen? ¿Qué *mitologías* difunden, encuentran constituidas o imponen?" (subrayado nuestro)[36].

Es ya lugar común la advertencia según la cual los "estudios culturales" terminan escribiéndose como un retorno postcientificista a cierta expansión disciplinaria que la semiótica protagonizó en los años sesenta. La operación Williams de *Punto de vista* preparó ese retorno de un modo preciso, porque emprendió la búsqueda tras un escrutinio de la biblioteca de *Los libros* que salvó del fuego ciertos títulos, los de un Barthes que –diría Sarlo en 1981– todavía tenía un resto de marxista (menos de lo que él mismo admitía, como Williams)[37]. Un Barthes de quien se podía obviar su carácter de fundador pre-estructuralista de las teorías de la "escritura", y a quien se podía definir por su indefinición disciplinaria, en términos similares a los que usaba *Punto de vista* para presentar a Williams y Hoggart en 1979:

> ¿Cómo definirlos? No son sociólogos de la cultura solamente, ni tampoco historiadores y críticos sin más. Ambos, a lo largo de obras ya constituidas (...), se ocupan de historia de las ideas, historia cultural, sociología de la cultura popular y de los medios de comunicación, literatura[38].

---

[33] Sarlo, B., *El imperio de los sentimientos, op. cit.*, p. 21.
[34] *Ibidem*, p. 35 y 37.
[35] Sarlo, B., *ibid.*, p. 20 y ss. Ahí despunta un problema metodológico que, por supuesto, sería injusto adjudicar a Sarlo: con qué *documentos* de los usos populares de la cultura trabaja el crítico etnógrafo, hasta qué punto los escasos restos disponibles de esas prácticas pueden tomarse como sinécdoques fiables de una totalidad pretérita que la cultura dominante se encargó de suprimir. Aunque no se libre del riesgo, el libro de Martín Lienhard, *La voz y su huella*, parece ejemplar en cuanto a esta advertencia acerca del carácter conjetural de los *rescates* culturalistas (Lienhard, M., *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas, 1990).
[36] Sarlo, B., *ibid.*, p. 46.
[37] Sarlo, B., *El mundo de Roland Barthes, op. cit.*, p. 14-15.
[38] PV, II, 6, julio 1979, p. 9.

Poco después, en 1981, Sarlo escribiría de Barthes que “ocupa su lugar en el proyecto saussureano de una ciencia que estudie los signos de la vida social. Lugar sin duda en disputa adonde confluyen (sintiéndolo cada uno como espacio propio) semánticos, lingüistas, críticos de la cultura, antropólogos”[39]. Digamos: el Barthes que en *Crítica y verdad* exige para el crítico una “cultura antropológica” o demanda “principalmente la ayuda de la historia”[40].

## *La mediación siempre, a pesar de Williams*

Si, en medio de la clausura dictatorial, un modo de teorizar como el de Williams permitía a *Punto de vista* alentar la esperanza de seguir pensando conexiones entre cultura y política, hay que señalar también que tanto las matrices modernistas del proyecto de Sarlo y Altamirano como su experiencia argentina de los cruces entre arte y política, no les permitían seguir al crítico inglés hasta allí adonde este era capaz de llegar. Me refiero especialmente a una de las obsesiones más persistentes de Williams: en términos teóricos, su insistencia por momentos tautológica en el carácter a la vez procesual (o “vivido”) y totalista (o integrado y mutuamente dependiente) de las prácticas sociales de cualquier orden; en términos metodológicos, su prevención historicista extrema contra los riesgos de las abstracciones y hasta de la mera conceptualización, sobre la que pesa siempre la sospecha de objetivización naturalizante, de cristalización categorial de aquello que, en cambio, no puede ser aprehendido sino como, precisamente, proceso o “modo total de vida”. El riesgo del pensamiento williamsiano, en suma, estaba para *Punto de vista* en su virtual inutilización de los conceptos críticos que, construidos por el deseo de aprehender la complejidad del proceso histórico en sus múltiples dimensiones –como “cultura” o “hegemonía”–, terminaban por querer decirlo todo y no definir ni identificar, por tanto, nada. En términos de una teoría de la sociedad, para *Punto de vista* Williams conducía a la confusión –descriptiva y prescriptiva– de órdenes de prácticas que seguía siendo no solo posible sino además epistemológica y políticamente deseable distinguir. Aunque con menos impaciencia que la reacción del sentido común ante las tautológicas teorías de la escritura, *Punto de vista* vio de hecho un riesgo similar en la premisa williamsiana según la cual todo es cultura. Uno de los textos donde

[39] Sarlo, B., *El mundo de Roland Barthes, op. cit.*, p. 25.
[40] Barthes, R., *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 38 y 65 (1ª ed. en francés, 1966).

esto puede verse con mayor claridad es el tercer capítulo del libro que Sarlo publicó en 1998, *La máquina cultural*, donde se rescata, de entre los agitados días de los setenta, la experiencia perdida de un "programa de relación no subordinada entre arte y política", en el que el arte no quedaba "reducido a ideología"[41]. Esa defensa de la autonomía, aun para las estéticas vanguardistas deliberada y estrechamente vinculadas con la acción política, se deja leer también como advertencia oblicua contra la violencia política que el Estado terrorista de la dictadura ejerció sobre la cultura y que aconsejaba, por tanto, utilizar a Williams de un modo cuidadosamente selectivo. Pues en una sociedad democratizada, en cambio, podía esperarse que la literatura y el arte recuperaran una forma de autonomía relativa que no anulase ni las conexiones de la cultura con la política ni la especificidad de la cultura misma.

Así, ese itinerario de los usos que hizo *Punto de vista* de las teorías williamsianas puede pensarse como la historia de los vínculos que la revista mantuvo con el problema de las "mediaciones", que nunca escapó de su foco de interés (por más que la palabra haya sido reemplazada por otras). En términos de teoría literaria, ese problema se corresponde con la preocupación por la autonomía del arte y con la defensa, especialmente por parte de Sarlo, del debate en torno de los "valores", con arreglo a cierta tesis de la especificidad presentada bajo la idea de una particular densidad semiótica de la literatura. Sobre finales de los años noventa y a propósito de las discusiones en torno de los "estudios culturales", en el razonamiento de Sarlo la diferenciación de la política sería reemplazada por la prevención hacia el mercado como ámbito heterónomo, capaz de subordinar el arte y la crítica a su propio régimen de legitimación, haciendo del texto literario una práctica *indistinta*, intercambiable por cualquier otra[42].

## *La mediación abandonada: el* cinismo *crítico de Josefina Ludmer*

Si *Punto de vista* leyó y puso en circulación a un Williams modernista que no olvidaba una valoración de la literatura y del arte como prácticas críticas y, por tanto, particularmente inasimilables a la reproducción, se podría decir que en otros modos de leer de la crítica ar-

---

[41] Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 256 y 258.

[42] Para este momento de la intervención de Sarlo, véase especialmente "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", *Revista de crítica cultural*, 15, Santiago de Chile, noviembre 1997, pp. 32-38.

gentina resuena, en cambio, una radicalización del impulso historicista que también puede tomarse del mismo Williams o de sus tantísimos lectores *post*. Dicho en otros términos, una crítica para la que el dilema literatura / sociedad no puede ser sino objeto de una crítica política de los dispositivos culturales de la dominación, de las binarizaciones históricamente impuestas por determinado sujeto: una clase, o, como en el caso del trabajo de Josefina Ludmer, una "coalisión" o un tipo de Estado, el Estado moderno.

El problema de las relaciones entre literatura y Estado, formulado en esos términos, no formó parte de las preocupaciones de la crítica argentina hasta hace algunos años sino incluido en conjunciones donde el protagonista explícito aparecía en otros términos: "literatura y realidad política", "literatura y política", "literatura y subdesarrollo", "literatura y dependencia", "arte, o literatura, y lucha de clases", "literatura y sociedad". Es cierto que el "Estado" siempre estuvo ahí, pero menos en el foco que en los contornos, traído y llevado en la bolsa de alguna categoría que podía incluirlo con más o menos relieve.

Entre los años ochenta y los noventa la crítica argentina focalizó y comenzó a privilegiar la preocupación por las relaciones entre literatura, o cultura, y Estado, en principio por algunas circunstancias: por una parte, la declinación del llamado Estado de Bienestar y las transformaciones correlativas del Estado capitalista durante las últimas décadas, transformaciones en las que el Estado argentino ingresa de manera tardía mediante su propia reforma, la que incluye –en términos de posible intervención y sensibilización de los intelectuales– la reforma del sistema educativo a mediados de los noventa; por otro lado, la orientación de ciertas corrientes de la sociología, la historiografía y la crítica cultural hacia los problemas del espacio urbano, de las culturas populares urbanas y, en general, de la ciudad moderna; en el debate intelectual de los ochenta y noventa esa orientación se combinó o se cruzó con la presencia de esas mismas preocupaciones en los clásicos del culturalismo inglés y luego en los llamados "estudios culturales", y con varios factores de la historia sociopolítica reciente que van desde los debates acerca de la recuperación de la "esfera pública" o la reconstrucción de una "sociedad civil" a partir del fin de la dictadura, hasta el proceso de autonomización de la ciudad de Buenos Aires desde 1996, la revalorización política y teórica del papel del Estado a partir de los efectos de la precedente reforma, etc.; finalmente, hay que tener en cuenta también las revisiones que, estimuladas al principio por la efeméride finisecular, se emprendieron en torno de la cultura y la literatura latinoamericanas de fines del siglo XIX, es decir en torno del momento de emergencia del Estado-nación moderno en el continente.

En ese contexto, uno de los episodios más llamativos en las intervenciones de la crítica argentina en torno de la relación Estado-cultura (ya no, en rigor, Estado-literatura) está en los ensayos que Josefina Ludmer reunió en su libro *El cuerpo del delito. Un manual*[43]. Se podría visualizar el debate que Ludmer intentaba provocar por los términos en que el libro organiza un objeto y su lectura. Por una parte, el objeto de la crítica de Ludmer, es decir el "tema" del "delito" en las "ficciones" o "cuentos de delitos", organizaba un modo de leer los textos literarios y sus "articulaciones" con el resto de los "campos" o las prácticas, que implicaba un abandono completo de las nociones de "mediación" y de "especificidad", tanto a nivel teórico como metodológico[44]; Ludmer conservaba apenas la lógica de esas nociones como la lógica de cierta contingencia en la historia de la dominación, es decir como la lógica de operaciones, de construcciones interesadas de valores o de estrategias históricas (desplegadas por agentes históricamente identificables en situaciones históricas específicas; por ejemplo, el Estado moderno es el que provoca una autonomización de la cultura que le resulta funcional en tanto Estado). Por otra parte, en estrecha vinculación con ese modo de leer, y tal vez como la tesis donde ese modo de leer encontraba su prueba inicial y más inapelable, Ludmer veía en la literatura argentina una relación directa, no mediada, entre Estado y literatura.

Entre los caminos teóricos que esa lectura recorría está su resonancia sobre todo deleuziana[45]. Cualquier noción de totalidad y de sus correlatos –las contradicciones y la mediación entre los contrarios– y específicamente cualquier noción, entonces, de canon y contracanon, era reemplazada en el libro de Ludmer por figuraciones de la cultura o de la relación entre los textos que sonaban siempre destotalizadoras, no jerarquizantes, anti-iluministas o no dialécticas: "Nada más lejos de un Manual –advertía Ludmer– que la idea de una 'historia alternativa' o 'maldita' de la literatura. [...] solo queremos contar una serie de 'cuentos' que forman parejas, familias y árboles", "cadenas, ramificaciones", "series genealógicas", "redes", "colecciones" (pp. 312-313).

---

[43] Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

[44] No sugiero que este modo de leer, considerado en general, se inaugure con este libro ni con las intervenciones de Ludmer.

[45] Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral-Corregidor, 1974; *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*, Valencia, Pretextos, 1988. Para un análisis más pormenorizado de la presencia de Deleuze en *El cuerpo del delito*, véase Rogers, Geraldine, "La otra crítica: El cuerpo del delito. O cómo los raros, locos y mutantes del 900 ingresan en la crítica humorística del 2000", *Semiosis ilimitada*, I, 1, 2002, UNPA, Río Gallegos, pp. 27-36.

El delito, en efecto, era en el libro una categoría que se usaba para saltar todas las distinciones o fronteras entre esferas y niveles, "entre todos los campos" (p. 14) –y la tesis de la consustancialidad del Estado con el delito que sostiene Ludmer es su crítica del Estado como totalización y como doctrina de la totalidad–. Todos los "cuentos de delitos", que no son otra cosa que las "conversaciones de una cultura", están "en el mismo nivel", lo que "permite establecer entre ellos los vínculos que se desee" (p. 16); se trata de una afirmación a la vez metodológica –la categoría con que el *Manual* reúne o colecciona– y teórica: así funcionan para Ludmer los "cuentos de delitos", literarios o no, en *la realidad*: no pueden ser "entendidos como entidades autónomas"; "todos los cuentos se relacionan entre sí".

En referencia a la cuestión del Estado, esos ecos se ligan al "arrastre anarquista indudable" que Jorge Panesi había señalado respecto de algunos de los ensayos antes de su reunión en el libro de 1999[46]. Porque, a diferencia de lo que sucedía en otras corrientes políticas de la crítica literaria argentina de finales del siglo XX, el Estado es en el libro menos una categoría fundante de una teoría de la sociedad o de la política, que la noción central de una teoría de la violencia, que Ludmer recupera a través de Hannah Arendt en una serie en que Hobbes, Weber, Trotsky y Benjamin razonan juntas las nociones de Estado, violencia y derecho (pp. 265-267)[47]. Por eso el objeto-cuento que el *Manual* declara como su preferido es el de los Moreira, el cuento del "héroe violento" que "es *como* un sujeto anti-estatal"; por eso, y porque salta todas las fronteras y las barre como pocos y a lo largo de una cadena que se prolonga durante un siglo en diversas ficciones no solo literarias (pp. 227-228, y 244).

A esos ecos deleuzianos o a ese arrastre anarquista, las notas a pie de página agregan algunas referencias teóricas explícitas en apoyo de un modo de leer que, como digo, se condensa en una teoría de las relaciones entre literatura y Estado. Me refiero especialmente a la nota 5 de la "Introducción", en que se citan y se reseñan algunas de las tesis principales del libro de David Lloyd y Paul Thomas, *Culture and the State*. Además de un enfático tono *radical* que remite a los de la izquierda académica norteamericana en general, Lloyd y Thomas proveen al

---

[46] Panesi, Jorge, "Las operaciones de la crítica: el largo aliento", en Giordano, Alberto y Vázquez, María Celia (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 19.

[47] Anoto "otras corrientes políticas de la crítica literaria argentina actual" para no particularizar y por tanto para no excluir otras intervenciones, pero pienso especialmente en el proyecto teórico y político de la revista *Punto de vista* y del Club de Cultura socialista. Sobre estas formaciones puede verse Patiño, Roxana, "Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987), *Cuadernos de Recienvenido,* 4, São Paulo,1997.

*Manual* de Ludmer de algunos recursos para diferenciarse, por esa vía oblicua de la cita, de las corrientes de crítica sociológica predominantes en Buenos Aires, tanto como para construir una inscripción propia en el poroso campo de los "estudios culturales" centrada en el abandono de cualquier valoración distintiva del canon respecto de otras prácticas no sólo discursivas. Las tesis o las operaciones del libro de Lloyd y Thomas de las que se aprovecha especialmente el trabajo de Ludmer son las siguientes[48]: 1) la idea de que la cultura –especialmente la cultura estética y las teorías culturales y estéticas desde Kant y Schiller hasta Leavis e incluso hasta Raymond Williams– conforman una función del Estado moderno, y por tanto de la forma moderna de dominación: la función de constituir ciudadanía, la de proveer de ciudadanos a ese Estado. La literatura, el arte, la cultura (e incluso el mercado cultural) modernos surgen *para* formar *sujetos* de / a ese Estado, que desplaza así el conflicto social a los debates culturales; allí los ciudadanos formados en el ejercicio del juicio estético –es decir desinteresado– dirimen diferencias que se mantienen siempre por debajo de la racionalidad universal del Estado, en cuyo marco de *absorción* homogeneizante se garantiza la estabilidad de las identidades. De allí que Lloyd y Thomas –y Ludmer con ellos– sostengan la necesidad consecuente de abandonar conjunciones del tipo "cultura y sociedad", que repetirían la operación de aislamiento y secundarización que el Estado capitalista ejerce sobre las prácticas culturales. 2) La reposición de la categoría althusseriana de "aparatos ideológicos de Estado", que por lo menos debilita, si no disuelve, las fronteras entre Estado y cultura, esfera pública y esfera privada, sociedad política y sociedad civil, consenso y dominación, al reconectar y pensar bajo un mismo concepto la función de dominación del Estado y la constitución del sujeto social en la ideología, sujeto que aparece entonces –hasta en sus rasgos más básicos o *privados*– como sujeto del Estado, como sujeto al Estado[49]. 3) La crítica de la teoría williamsiana de las relaciones entre "cultura y sociedad", que al ignorar la conjunción adecuada para construir una teoría crítica radical de las formaciones discursivas, aislaría o separaría la cultura moderna de su relación históricamente funcional con el Estado burgués, recayendo así en la asimilación y en la repetición de valores y creencias de la cultura estética tradicional –la alta cultura–, atribuyéndole potencialidades críticas que sólo o casi exclu-

---

[48] Contrastamos nuestra lectura del libro de Ludmer especialmente con la "Introducción" de Lloyd, David y Thomas, Paul, *Culture and the State,* New York, Routledge, 1998, pp. 1-30.

[49] Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en *Escritos*,Barcelona, Laia, 1974.

sivamente serían hallables en las prácticas de los movimientos radicales, socialistas o populares –poco después, tras su lectura de Paolo Virno, Ludmer preferirá la noción antipolítica de "multitud"– donde asoman programas de formación de sujetos antagónicos al Estado emergente. Sobre este último punto, Ludmer retoma sobre todo ciertas consecuencias de un antihumanismo que impugna la atribución de "valores" a cierto tipo de prácticas jerarquizadas respecto de otras.

La primera parte del *Manual*, es decir la que va de Cané y Lucio V. López a "Los Moreira", parece la prueba para la tesis de Lloyd y Thomas que Ludmer encuentra disponible en el nacimiento mismo de la literatura y la cultura argentinas como *esferas autónomas*: en 1880 la coalición cultural *es* la coalición estatal; "el mapa del mundo cultural *es* el mapa del estado liberal" (p. 74); pero aún más, "la coalición estataliza [por medio de las ficciones y los cuentos] el espacio privado *porque* es en el teatro privado donde se representa la 'diferencia interior' como suplemento (y amenaza) de los estados nacionales", es decir que "la autonomización literaria" es "producida por la autonomización política ([es decir por la] constitución del Estado)" para sustraer al Estado y a la política del conflicto y de las diferencias (p. 89; cursivas nuestras). El Estado engendra la cultura como su fuerza de producción de ciudadanía, es decir de una sociedad civil; en ella circulan autobiografías, cuentos de matrimonio y cuentos de educación: las representaciones se despolitizan y se transforman en puramente sociales y culturales, porque la política, que ha dejado atrás la guerra, ha ascendido de la sociedad al Estado (p. 90). En consonancia con una teoría *radical* y antiestatal del Estado moderno, que es en lo fundamental también la de Lloyd y Thomas, Ludmer sostiene así que "para el estado liberal que se autodefine como tal, las versiones políticas opuestas de los patricios son igualmente válidas porque las absorbe o, mejor, *porque postula su novedad precisamente en la absorción de las diferencias políticas de la nación anterior a su constitución*. Entonces el estado liberal argentino –concluye Ludmer– transforma las versiones alternativas en sus complementos culturales: en coalición" (pp. 45-46; cursiva en el original).

Se podría suponer, no obstante, que es relativamente sencillo probar una tesis como la de Ludmer (o la de Lloyd y Thomas) mediante una literatura como la que se escribe en la Argentina entre 1880 y la primera década del siglo XX: la inmediatez y la identidad entre políticas de autoconstitución del Estado y *a la vez* de la cultura estarían a la vista, casi sin necesidad de ser interpretadas[50]. Pero Ludmer pro-

[50] Ludmer insiste sobre algunos datos respecto de los escritores que forman la "coalición cultural del nuevo estado": son "los primeros escritores universitarios y a la vez funcionarios estatales" (p.25); "El grupo de escritores

yecta esa relación directa o in-mediata entre Estado y cultura a toda la literatura argentina hasta 1960:

> Esta hipótesis de la transformación de las diferencias políticas del pasado en culturales, de la absorción de las diferencias políticas anteriores, cada vez diferentes, y la simultánea despolitización de la cultura, podría medir la historia de los sucesivos estados liberales argentinos y las coaliciones culturales, patricias o no, que casi siempre los acompañaron, hasta 1960. (Por ejemplo, el estado liberal-militar de la Revolución Libertadora y el lugar de *Sur* en su coalición cultural) (p. 97)[51].

Incluso cuando no se trata de literaturas de alguna de las coaliciones estatales, los cuentos siempre se leen como respuesta al Estado moderno en su relación funcional con la cultura. Es el caso, por ejemplo, de los cuentos de "mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado" (p. 355), mujeres que "se burla[n] de la justicia estatal" y que se sustraen a ella (pp. 363 y 369).

No es difícil, a partir de estas notas, entrever el modo en que Ludmer re-colecciona o des-ordena la literatura argentina para leerla como teatro del Estado como delincuente (y, por tanto, de la representación como maquinaria de la violencia) . En consonancia con eso, Ludmer se ubica a sí misma en la cultura de "los muy leídos", una genealogía que tiene en el centro de los textos que elige para su "cuento del delito" al Silvio Astier ladrón de libros del Estado y que "ataca al estado en las instituciones del estado" (p. 459); pero Ludmer no identifica su trabajo como un eslabón o una parte de esa "cultura segunda, moderna y progresista [...] siempre en demanda de una transformación del estado en el sentido de la justicia y la verdad", sino más bien como una crítica de esas "ficciones teóricas" o "fábulas de identidad de la cultura progresista":

> A lo largo de su historia, nuestro cuento de los muy leídos reguló cierta estética, cierta relación de la literatura con la sociedad, y cierta política literaria. Fue dejando de lado "no leídos" que pudieran descifrarlo; fue dejando un residuo literario que significaba "exceso" o "crueldad" o "dureza" o "pesimismo" o "destrucción" (p. 468).

Ludmer confía su trabajo, así, a la detección y al desciframiento de las exclusiones operadas por esa cultura "progresista"; como si buscara allí la distancia para exhibir tanto el carácter incompleto de

---

está representado de un modo directo en la elaboración de las leyes de educación laica y de registro civil porque Eduardo Wilde, uno de sus miembros [...] es ministro de Instrucción Pública en ese momento" (pp. 25-26).

[51] Véanse también pp. 164, 168 y 169, y 214.

esa colección[52] como -desde la insistencia en un tono deliberadamente cínico– su mesura, su clemencia, sus blanduras, su optimismo, su espíritu constructivo. Con esa búsqueda se conecta la figura del cínico que desafía al "pensamiento respetable" y al Estado, y que Ludmer toma y cita del libro de Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason* (pp. 336 y 337), no solo para darse un apoyo erudito sino, además, para configurar los modos de la enunciación *anti-crítica* de su discurso.

En este sentido, el libro de Ludmer quiso ser, sobre el filo del siglo XX, una intervención extremadamente definida, en relación con un contexto de preocupaciones de la crítica argentina del que no está ausente el sueño de una totalidad en la que cultura y política resulten pensables por fuera de una forma de Estado consustancial con su legitimación por la violencia. Un sueño que tiene su historia: una historia de disputas entre autonomía y coacción, entre resistencias políticas a la politización de la literatura y de la crítica, y demanda (o nostalgia) de finalidades y funciones de la cultura crítica más o menos ligadas a un proyecto controvertido de Estado nacional, de ciudadanía o de praxis colectiva significante. "Demanda –repitámoslo con las palabras que emplea Ludmer para describir la inquietud "progresista"– de una transformación del estado en el sentido de la justicia y la verdad" (p. 460). En el *Manual* de 1999 ya estaba claro que, para Ludmer, esa demanda era a la vez una ilusión bienpensante y un dispositivo de la dominación cultural y política. Por eso supo extremar poco después los límites del cinismo programático de su libro, cuando concedió en el 2000 que *El cuerpo del delito* podía ser, entre comillas, "un 'libro menemista'"[53]; inmediatamente antes, hablando de las diferencias entre la sacralizadora y seria cultura argentina y la humorística y desprejuiciada cultura estadounidense, había aclarado: "No uso esos términos; ni atraso ni subdesarrollo. Simplemente diferencias culturales. Cuando uno está en otra cultura simplemente ve diferencias culturales, no valora una más que la otra"[54].

## *Lo que la literatura* le sabe *a la cultura*

En *El cuerpo del delito* Ludmer pretende recorrer la cultura argentina en un itinerario de "cuentos" tanto ficcionales como reales, literarios como cinematográficos, periodísticos, políticos, filosóficos, económi-

[52] Véanse pp. 221 y 222.

[53] AA.VV. "Encuentro con Josefina Ludmer", en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, IV, 7, La Plata, 2000, p. 215.

[54] *Ibid.*, p. 214. Ludmer insistió con ese tipo de provocaciones en la entrevista que concedió a María Moreno en octubre de 2001 (*Página/12*, Suplemento *Radar libros*, 7 de octubre de 2001, pp. 2-3).

cos, etc. Y sería un modo de leer esos cuentos de la cultura el que dice cómo, en cada momento histórico, el Estado delinque para dar lugar a la dominación que la cultura permite fundar y legitimar. Así, en el modo de leer esos cuentos que Ludmer propone, se identifica y se despliega una "máquina de guerra" deleuziana que, en términos teóricos o programáticos, ubica cualquier forma de distinción de la "literatura" entre los dispositivos históricamente situables de exclusión: la "literatura" sería, como ya anotamos, el resultado de una operación histórica de autonomización, funcional al Estado. Por eso, programáticamente, la prosa del libro se pretende "diversión", entre comillas. En el tono irrespetuoso o humorístico con que Ludmer procura tratar con ligereza lo que sería grave, la "diversión" como poética de la crítica ataca un lugar común de la cultura "progresista" argentina, tomando como propia la enunciación cínica del protagonista de las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, y no la de Payró, modelo histórico del intelectual argentino socialista liberal (es decir, del que, por encima de las picardías de sus narradores, se toma las cosas en serio).

Sin embargo, en su transcurso el libro deja leer otra concepción de la literatura, que no sería siempre reductible a "cultura": "Desde el comienzo mismo de la literatura –escribe Ludmer– el delito *aparece* como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura" (p. 12-13). La literatura, o las "ficciones de identidad cultural", entonces, no serían tanto la "cultura", o su discurso fundador, como el *teatro* o la puesta en escena de la función del delito como fundador de cultura. Para pensar esto, resulta muy significativo que el primer cuento o "ficción de identidad cultural con delito" que el libro presenta sea la versión freudiana del mito de la "horda primitiva". Allí Ludmer parece decirnos que "las ficciones de identidad cultural con delito", o un modo de leer esos mitos (el de Ludmer, el de Freud) *recuerdan* lo que la cultura ha olvidado tras su fundación: ciertas escrituras que veneramos (Marx, Freud, la literatura) hacen memoria o muestran que el delito es uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura, para separar cultura de "no-cultura" o de "anticultura". En esas ficciones, entonces, *vemos* que la cultura es binaria, que se define en la lógica del uno-dos o de la "doble articulación" del aparato de estado deleuziano. Las ficciones de identidad cultural con delito (por ejemplo la de Freud) *le saben* a la cultura lo que habría olvidado de sí: que el delito no es lo otro de la cultura, no lo ajeno sino lo enajenado. Ahora bien, si se enhebran los cuentos "preferidos" por la lectura antiestatal del libro –es decir el contracanon de los "no leídos" en general, "los Moreira", las "mujeres que matan", Arlt, Borges, Soiza Reilly, etc.– se ve cómo para Ludmer la literatura puede ponerse a funcionar como cultura o como

anticultura, pero merece ser leída porque siempre *muestra* o, por lo menos, siempre hace posible que, a su través, la lectura delictiva *le sepa* a la cultura su relación con el delito. "Como literatura" –anota Ludmer– los cuentos de la coalición cultural del estado liberal del 80 "serían la ficción o el revés de las leyes estatales" porque "la transgesión a las leyes liberales" constituye las identidades liberales de los sujetos de la coalición. "La literatura de la coalición *muestra así la relación íntima* entre las prácticas hegemónicas y los discursos legales" (p. 27, subrayado nuestro). "Moreira muestra en Argentina que los caminos de la legalidad y la ilegalidad son reversibles en la violencia" (p. 233). "Los cuentos de mujeres que matan dicen algo que no se dice sino con ellas en la literatura argentina" (p. 368); "la 'realidad' de la literatura dice más que cierta 'realidad' que funciona como su correlato directo" (p. 371).

Ludmer escribe un libro sobre literatura, o mejor: un libro que, por una parte, reúne ejercicios de crítica literaria casi *clásica* (en fin, modernista), mientras por otra parte sostiene todo el tiempo que su objeto no es la literatura y procura demostrarlo encadenando esos ejercicios en sistemas o en "serialidades" que se pretenden delito contra la razón y contra las distinciones modernas de las discursividades: todos los cuentos y los contextos, la literatura y la vida, la realidad y la ficción estarían puestos, se pretende, "en el mismo nivel". En lo que del libro se escribió más tarde, es decir en la reunión en volumen, la escritura de Ludmer di-vierte: "me puedo mover como quiero", dice, y "establecer entre ellos [los cuentos] los vínculos que se desee". En las preferencias de la lectura, en cambio, hay un corpus de textos que solemos identificar como literatura y en el que Ludmer, para decirlo con el Rimbaud de "El barco ebrio", encuentra el tizne de los horrores de cierta verdad acerca de la cultura y del Estado que las otras "conversaciones" de la cultura y del Estado no muestran, no dicen o prefieren haber olvidado[55].

---

[55] Algunas objeciones de la propia Ludmer a esta lectura que propongo de su libro pueden hallarse en AA.VV., "Encuentro con Josefina Ludmer", *op. cit.* Por ejemplo: "[la literatura] es el territorio que conozco, nada más. Es el territorio de la cultura que yo conozco mejor", aunque agrega inmediatamente: "Y además el que creo que da más significaciones" (p. 210); o, luego: "no puedo ir con un grabador a 1880 a ver de qué hablaban. Pero se me ocurre que sí, que [lo que dice la literatura] estaba en la cultura. Si no, no estaría en la literatura" (p. 226).

## *Ironía y resto*

En la crítica argentina reciente hay otras intervenciones en que se despliegan las posibilidades de una *crítica literaria de la cultura,* ese modo de confrontar con la pregunta moderna acerca de los vínculos entre "literatura y sociedad" que el libro de Ludmer impugna aunque no evita que despunte en algunas de sus páginas. A mi modo de ver, la escritura de Jorge Panesi, reunida en su libro *Críticas*[56] no persigue la soñada resolución teórica del problema, pero tampoco lo da por barrido tras el desprestigio en que lo habría sumido cierto pensamiento "de moda". A lo largo del libro, Panesi procura hacer de su propia enunciación el performativo o la puesta en escena de una hipótesis y de una experiencia. La hipótesis (que infiero de los textos de Panesi) dice que el modo más eficazmente crítico de vérselas con las convicciones y con las operaciones que heredamos de la crítica literaria como género de nuestra condición histórica no está ni en la fe ni en el cinismo, sino en la ironía (así, por ejemplo, Panesi no abandona nunca el carácter inevitablemente pedagógico y *comunicacional* de la crítica, pero todo el tiempo hace de su ejercicio un ejercicio de autoironía). La experiencia es la que se gana cuando se lee literatura, y está puesta en escena textual a partir de un ensayo de Panesi que es aparentemente una investigación etnográfica fallida. Me refiero a "Marginales en la noche", una especie de relato en el que los límites y las cegueras de los "estudios culturales" son confrontados con la persistencia de una confianza asocial en la literatura, confianza con la que el crítico (autoironizado en su ilusión de hacerse etnógrafo de los márgenes) se encuentra donde menos podría esperarla un letrado. En "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", un trabajo de 1989 que inicia ahora el libro, Panesi había trazado las bases de una tesis histórica sobre la que luego insistiría en clases y congresos: en la consigna de "una crítica política de la cultura" por la que se había decidido el *setentismo* de la revista *Los libros,* estaba prefigurada la versión argentina de lo que entre los ochenta y los noventa serían los llamados "estudios culturales": una amplificación del objeto de la crítica, ya no mera ni predominantemente "literaria", impulsada sobre todo por la gravitación de la cultura de masas en la vida social. En "Marginales en la noche", el ensayo de 1998 que cierra el libro, antes que razonar un análisis de aquel desplazamiento culturalista, Panesi ejerce más bien su inversión crítica: el objeto de

---

[56] Buenos Aires, Norma, 2000, Colección Vitral. Creo que buena parte de la obra crítica de Alberto Giordano puede vincularse también con el lugar que propongo aquí para los ensayos de Panesi.

lectura no es un texto literario, sino ciertas prácticas y ficciones de la prostitución masculina de Buenos Aires (algunas "historias de 'la zona'"); pero la *experiencia* desde la cual es posible pensar ese objeto y saturarlo de sentido (porque la propia práctica de esos "marginales" se desborda en su entrega a la eficacia de las letras) es la literatura argentina, algunos lugares de la literatura argentina que dicen siempre mucho más de esas mismas prácticas que lo que desde una mirada sociológica o "culturalista" podría construirse. Pero no se trata tanto de que la crítica muestre, destaque o desentrañe una función (digamos, des-alienante o develadora) de la literatura. ¿Es posible escapar, como lectores, a una lógica funcional, de intercambio, inscripta por el lenguaje en el orden social? El trabajo de Panesi repone todo el tiempo los ecos del deseo (social) de esa fuga que no deja de dramatizarse en la literatura. "Marginales en la noche" gira precisamente en torno de un ir y venir entre el resto y el intercambio, entre el exceso y la asimilación funcional, entre la literatura y su precio. Va y viene de lo asimilable –los objetos de una crítica de la ideología o de los "imaginarios"– a "un objeto que se empeña en permanecer irreductible", la literatura[57]. Una apuesta que, precisamente porque insiste en que literatura es lo excedente, interviene con la literatura, es decir desde la escenificación reiterada de ese carácter inasimilable del resto, en el interior del campo de objetos de los estudios culturales, o mejor, en aquello que, de su propio campo de objetos, los estudios culturales dejarían como resto no asimilado por la lengua de la crítica o la investigación. Se entra a las ficciones de los marginales en la noche desde Arlt y con él desde otros títulos del *canon* o la alta poesía, porque lo que se busca allí, porque lo que de ellos se ve en la des-orientación crítica es, precisamente, una demanda de que se los lea como literatura. La apuesta tiene la forma o el movimiento de la ironía: en su retorno, da vueltas el juego hegemónico de la crítica universitaria, porque a partir de una convicción, una política o un

---

[57] Es por lo menos llamativo que uno de los estrategas más perspicaces de los llamados "estudios culturales", Stuart Hall, admita, precisamente cuando intenta trazar un balance histórico de esa corriente, que "siempre hay algo descentrado en el medio de la cultura que tiene que ver con lenguaje, textualidad, significación, algo que siempre se escapa y rehuye el intento de unirlo, directa e *inmediatamente*, a otras estructuras"; en esto, Hall sigue a Williams cuando insiste en distinguir "estructuras de sentimiento" de "ideología" (Hall, Stuart, "Los estudios culturales y sus legados teóricos", *Voces y culturas. Revista de comunicación*, 16, II semestre 2000, Barcelona, p. 22). Eso que "se escapa", y que Panesi llamaría "literatura", remite al provecho que el libro saca de su no menos irónica lectura de Derrida, y permitiría a la vez encontrar algún punto de contacto con ciertas proposiciones de Homi Bhabha, ese derridiano políticamente optimista.

deseo, lo que se repone en marcha es ya no una crítica cultural de la literatura, sino una crítica literaria de la cultura. Pero incluso mientras ejerce esa inversión, Panesi la muestra deliberadamente en el reverso de una tesis sobre la prostitución masculina, presuntamente antropológica o sociológica, del poeta Néstor Perlongher. Por eso, el análisis más o menos pormenorizado, más o menos metódico o tedioso de esas prácticas es abandonado: su crítica *literaria* ha vuelto ociosa la recolección. En el *curso* del libro de Panesi, este último trabajo se ubica tras "La garúa de la ausencia", un ensayo sobre el tango, que se abre con una declaración frontal de ese sesgo literario sostenido: "Habría un momento mítico y originario del tango (es la interesada versión de Borges)". La interesada versión de la crítica con que Panesi interviene en el campo de los discursos sobre la cultura comienza en la literatura y conduce siempre a la literatura. La cultura popular, la cultura de masas o las prácticas de los "marginales" se leen desde la literatura argentina más *alta* para que se vea que precisamente allí hay un saber no disciplinario sobre lo *bajo,* que retorna como literatura en esos mismos subsuelos, sin necesidad de pedagogías venidas de lo alto: el tango llama a Borges, o las ficciones prostibularias de la noche porteña a un ensayo que la firma y el sistema de Perlongher conectan con su poesía, tratada algunas páginas antes en "Detritus". En este sentido, *Críticas* es un libro que se propone leer lo que la literatura le sabe y le puede al sujeto y a su condición histórica. Pero que, a la vez, no subestima las iniciativas de los *iletrados* que acuden a la literatura no solo para pedirle prestado el prestigio con que la invistieron las elites, sino porque sospechan además que *las letras* atesoran una *sobra* contracultural que reconocen como propia.

En una alusión más o menos cifrada o involuntaria sobre las nostalgias de reconocimiento público de la crítica misma, que escrita en el final del libro suena como la estocada imprevista de una ironía a favor de la persistencia necesaria de una práctica, Panesi encuentra justamente en los circuitos culturales más *asociales* (en los que el crítico vuelto etnógrafo podría errar en la búsqueda ilusionada de "audiencias"), una prueba empírica, "de campo", para el juego inactual de su escritura: "Me pregunto, para concluir, qué mueve a alguien sin vínculos con el conocimiento letrado, a confiar con tanta intensidad en la letra escrita, a creer en la ficción de la letra como defensa de una verdad ilegible para los intelectuales. O qué ficción sin precio tal vez nos venda o nos regale; o lo que es lo mismo, qué precio hay que pagar por empecinarse en la literatura".

# IV. Memorias

## Posdictadura y modos de narrar: revistas de intelectuales y parientes

> A veces, a fin de rebatir una sola frase es necesario contar toda una vida [...]. Si se pudiera dar un nombre a todo lo que sucede, sobrarían las historias. Tal y como son aquí las cosas, la vida suele superar a nuestro vocabulario. Falta una palabra, y entonces hay que relatar una historia.
>
> *John Berger*

### *Dos endecasílabos*

En septiembre de 1996 la revista *Confines* de Buenos Aires publicó un número encabezado con siete ensayos sobre "Memoria y terror en la Argentina 1976-1996". El primer artículo, de Héctor Schmucler, comenzaba citando un texto de Hanna Arendt de 1946 donde se describía "con rara intensidad", anunciaba Schmucler, el exterminio de los judíos por el nazismo[1]. Estoy tentado de repetir una vez más la cita. Digo una vez más, porque cuando la leí fue lo primero que hice: la reproduje lo más rápido posible en una columna de opinión que escribía. En su número siguiente, de julio de 1997, *Confines* incluía un trabajo de Ricardo Forster que también se deja-

1 Schmucler, Héctor, "Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)", *Confines*, año 2, n° 3, Buenos Aires, septiembre de 1996, pp. 9-12.

ba tentar: a poco de iniciado citaba a Schmucler y transcribía completa la cita de Arendt[2].

El ensayo de Schmucler llevaba como título la última frase de la cita, en la que se describe el despojamiento extremo a que fueron sometidos los prisioneros antes de ingresar a las cámaras de gas: "Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello". ¿Por qué Schmucler, Forster, yo mismo no podíamos sustraernos a la repetición de ese texto de Arendt que, para decirlo de un modo que podía resultar moralmente vergonzante, describía tan *bellamente* el horror? De tanto repetirlo, de tanto repetir esa última frase de la cita de Arendt, un módico descubrimiento acrecentaba la inquietud: en su traducción castellana, la frase compone dos endecasílabos. Quien esté algo familiarizado con la historia hipercodificada de esa medida prestigiosa, conjetura más o menos rápidamente que al traductor[3] se le impuso, por decirlo así, la respiración metafísica o grave del endecasílabo. Los genocidas no les dejaron a sus víctimas "Ni siquiera un rostro donde la muerte / hubiera podido estampar su sello". La acentuación no es la más usual, pero la resonancia del verso, su "rara intensidad" están allí.

## *"Yo quedo implicada con el arma"*

No sabemos hasta cuándo lo hará, pero la discusión histórica argentina sigue crispándose en dilemas *irreconciliables* en torno de la historia reciente. La discusión es casi siempre disputa, desde que no habría diálogo entre posiciones políticas e ideológicas tan antagónicas como las que intervienen con sus voces y sus iniciativas. Trazar el mapa de esas posiciones es también un ejercicio contencioso, y aquí no puedo más que recuperar algunas de sus líneas, antes de lo cual no conviene rehuir, por lo menos en el orden de la conjetura, lo que a muchos nos parece evidente: que esas posiciones son muchas, pero pueden resumirse en dos. Por un lado, la posición reconciliatoria, es decir la estatal, vertiginosamente amplia: abarca desde propuestas como la del *Nunca más* (que es imposible impugnar en bloque y sin más trámite a partir del prólogo de Ernesto Sábato y su teoría de los dos demonios), hasta el extremo del indulto menemista; por otro, la

---

[2] Forster, Ricardo, "Las almas de los muertos", en *Confines*, Año 3, N° 4, julio de 1997, pp. 35 y ss.

[3] Schmucler cita una traducción francesa del texto de Arendt, de modo que podemos presumir, aunque él no lo anote, que la traducción le pertenece. La cadena, que nos aleja de la prosa de Arendt, prueba que se trata del modo en que aquí y a nosotros se nos impone hablar de ciertas cosas.

posición de quienes seguimos reclamando, contra la *razón de Estado*, la indagación de la verdad y la restitución consecuente de justicia hasta el último límite del derecho, una demanda que nos impide olvidar el problemático contacto de nuestras intervenciones con la persistencia de la reivindicación de la guerra revolucionaria, que tampoco ha dejado de tener lugar; pero que a la vez muestra, precisamente, qué clase de nuevos límites, ajenos al derecho liberal, le han sido impuestos a la noción de "democracia" por el Estado constitucional argentino posterior a 1983, que deberíamos llamar estado posdictatorial.

Pero la pregunta sobre la que me interesa concentrarme es la que indaga el lugar de lo narrativo, lo literario y lo estético en los debates más o menos recientes acerca de la cultura política argentina de los años setenta. ¿Ese pasado puede ser narrado antes que pensado? ¿Cómo conviene narrarlo, a qué posición queda apegado cada uno de los modos de relato con que se lo reconstruya? ¿Qué valor tienen esos relatos como materiales o fuentes de la historia argentina del último tramo del siglo XX? ¿Hasta qué punto es cierto que esa historia aún no ha sido escrita?

Es seguro que la discusión de este problema se agudiza, y por lo tanto puede iniciarse, en torno del género testimonial. Entre 1994 y 1995 varios grupos de hijas e hijos de detenidos-desaparecidos por la dictadura comenzaron a reunirse más o menos regularmente y formaron en La Plata, Córdoba, Rosario, Buenos Aires y, paulatinamente, en muchas otras ciudades argentinas agrupaciones denominadas H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). En *Atravesando la noche*, de Andrea Suárez Córica[4], una colección de relatos de sueños de una integrante de H.I.J.O.S., el género nos recuerda cómo las narrativas de los movimientos de derechos humanos son narrativas de mezcla: los códigos genéricos entran en combinaciones novedosas y, a la vez, son relatos donde puede darse, por lo menos en alguna medida, un desprendimiento estructural (es decir constitutivo para el discurso en su conjunto) respecto de los procedimientos y de las retóricas de control ideológico o moral que suelen ser tan fuertes en el patrón *testimonial* y, en general, en el discurso político vinculado con las formaciones revolucionarias de los años setenta; esa plasticidad que abre el género a una construcción no prevista de sentidos puede deberse a varios factores, pero uno que resulta decisivo está en la intervención inevitable de las biografías privadas, de la esfera de la más recóndita intimidad, en un relato de extrema significación colectiva.

---

[4] Andrea Suárez Córica, *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*, Avellaneda, Ed. de la Campana, 1996.

Los relatos de sueños de Andrea Suárez son breves argumentos, casi siempre en presente del indicativo, u oraciones nominales, que condensan una imagen, una situación o una secuencia narrativa: "*17 de noviembre.* Alguien me agarra del cuello. Me quieren violar. Hay un auto" (p. 21); "*3 de enero.* Salida de la estación de trenes. Cable de electricidad. Me agacho" (p. 23). En su conjunto, comparten el efecto de siniestro de pesadilla, derivado tanto de la yuxtaposición absurda o inexplicable de imágenes o experiencias fragmentarias como de los sucesos que narran: el malentendido irresoluble de cierre a veces trágico, otras cómico; la violencia, la amenaza o el ejercicio de dominación de ciertos personajes desconocidos o *exóticos* que se van presentando; la confusión de identidades familiares entre sí, o de familiares con extrañas. Pero lo más interesante es que, como relatos de sueño típicos que son, se dejan regir por el principio de contigüidad y trazan entonces, entre unidades de sentido dispares, una serie de relaciones que se alejan de algún principio de coherencia ideológica o de control semántico, es decir, no reducen la contradicción y, a la vez, insinúan parentescos entre tiempos, subjetividades y significaciones históricas no congruentes; en otros términos, el procedimiento del género opera con los mismos materiales de los testimonios y de los discursos políticos con una orientación muy diferente; los relatos conducen la subjetividad que los enuncia *hacia* unos sentidos que la escritura nos presenta en proceso, en *trabajo*. En el siguiente sueño, por ejemplo, se pasa de una situación de regresión por una deuda de infancia, muy habitual en los relatos de sueño, a otra en la que se evoca la "ronda" de las Madres de Plaza de Mayo mediante la imagen de una "movilización de telefónicos", a la que sigue a su vez una confrontación personal de la narradora con el grotesco de la ideología social de un "Menem" caricaturizado en su cinismo:

> febrero
> Voy a la escuela Normal 2 para hacer los trámites de ingreso a 3er. grado. Se extravió el título de la escuela primaria y a pesar de estar cursando 6to. año de Psicología, necesito esa constancia. Me consiguen una vacante. Voy dos días a clase y me aburro. Propongo que me tomen una prueba general de todo el año. Salgo de ahí. Mi papá me espera en el Fiat 600 con mis hermanos pero yo me voy caminando. Me encuentro con una compañera de la primaria y le cuento lo que me pasa. Seguimos caminando y llegamos hasta una movilización de telefónicos que caminan alrededor de un carretel de cable. Un señor me hace lugar y nos metemos en la ronda. Aparece Menem y nos dice que los pobres cuando tienen plata se la gastan en bronceadores y toman sol. Yo le pregunto si tomar sol es un delito. Le digo: "Mire usted que bronceado está! Claro... usted es el presidente!" Todos empiezan a aplaudir y Menem se acerca y me da un beso (pp. 28-29).

Como se ve, a través de las connotaciones superpuestas en la imagen de la “ronda”, el sueño articula de un modo complejo y abierto el conflicto familiar causado por la ausencia de la madre, asesinada por la Triple A, con la experiencia colectiva del presente posdictatorial (el reclamo de las madres de los desaparecidos se proyecta sobre la protesta de los trabajadores de una de las empresas estatales, privatizadas por el mismo presidente constitucional que en 1990 concedió el indulto a los comandantes de la dictadura, condenados por un tribunal civil en 1985)[5]. En otros sueños, como en los que transcribo a continuación, el relato nos enfrenta con las fracturas producidas en la subjetividad por el horror de la violencia política, y con la continuidad de la sospecha social sobre la generación de los hijos de las víctimas a causa de la irresolución “de las investigaciones”:

> Octubre
> Estoy con mi papá. Le grito “sos un torturador”. (p. 9)
> ...........
> 17 de junio
> Estoy en una habitación oscura. Parece el depósito de una escuela. Alguien encuentra un arma de fuego en el lugar donde mataron a mi mamá. Según las características, es del tipo que usaba la Triple A. Ahora falta el peritaje. Hasta que no estén los resultados de las investigaciones yo quedo implicada con el arma (p. 38).

Por supuesto, el relato recoge no solo la voz de una subjetividad que denuncia la persistencia presente del horror pasado, sino también los riesgos de la fusión identificatoria con los roles disponibles en la historia narrada, pero la significación de esos riesgos queda sobredeterminada por el registro de pesadilla que funciona, en este sentido, como una orientación decidible pero abierta del sentido.

De este modo, los relatos de sueños de Andrea Suárez, lejos de repetir los sentidos rituales de un discurso heredado, despliegan un esfuerzo por hacerse de una voz cuya posición ideológica o política resulte inconfundible, pero eso no les impide suspender las significaciones reconocibles o estabilizadas, indagarse en recorridos difícilmente recuperables desde las cristalizaciones ideológicas, sin dejar de exhibir todo el tiempo las propias *afecciones* y tambaleos, históricamente constituidos en la identidad de la que enuncia y se afirma en esa demanda de sí misma.

---

[5] Por supuesto, se puede conjeturar que en este texto hay algo más que el mero registro de un sueño, es decir que opera en el relato una retórica intencional. La conjetura es irrelevante, porque lo que interesa aquí es que la significación se organiza bajo la forma del relato de sueño y con todo su margen de apertura semántica, sin que se introduzca la figura de un sujeto-posición de control que ate o asegure el sentido en la ideología.

Ahora bien, hay que preguntarse cómo es posible que los "Sueños" se dejen leer de ese modo, es decir cómo queda a tal extremo subrayada la demanda hacia el lector por la ausencia textual de un hilo de interpretación que permita reducir, aglutinar u ordenar; ya que en los "Sueños" mismos, es muy esporádica la intervención intencional de un lazo decidible del sentido (la operación tal vez más inequívoca al respecto, de entre las pocas que es posible recuperar, estaría en la ubicación al final, como último sueño registrado, de la siguiente metáfora de reconstrucción del cuerpo mutilado: "*20 de julio*. Tengo una muñeca. Desde hace muchos años le falta una pierna. De repente la encuentro y se la pongo"). La respuesta es tan sencilla como decisiva para pensar, más allá del libro de Suárez en particular, el problema que nos ocupa: la Historia, los hechos de la historia de la violencia estatal extrema de los setenta están en el libro con toda su carga performativa de retóricas usuales e ideológicamente inconfundibles, pero están fuera de los sueños, en su entorno textual, provocando un contraste evidente con los "79 sueños". En efecto, los *géneros* que se suceden en *Atravesando la noche* son varios: la extensa dedicatoria, cuya inevitable carga sentimental contrasta con la página siguiente, un acápite informativo que precede la portada de los "Sueños" y que los recorta así del tono insinuado en la dedicatoria: "*Me llamo Andrea Suárez Córica. Tengo 30 años. Es la edad que tenía mi madre cuando fue secuestrada, torturada y muerta por la Triple A. Estos son parte de los sueños que me acompañaron desde entonces.* La Plata, Setiembre de 1996". Luego de las treinta páginas de sueños, el libro incluye una breve "Cronología" de vida, que va de 1966 a 1996. Y finalmente, un "Testimonio" seguido de reproducciones de fotos familiares; esta última parte del libro narra principalmente los avatares de la autora entre familiares, amigos e instituciones para recuperar la historia y los datos de la vida de su madre asesinada, y procura narrar, sobre todo mediante episodios de la vida cotidiana, las traumáticas circunstancias de los primeros treinta años de una vida que debió girar sobre una ausencia rodeada de silencio: "Fue justamente a partir de esa publicación [un folleto con la historia de su madre que publicó en 1993] que la mayoría de mis amigos se alejaron de mí. Yo estaba muy recurrente con el tema y escuchar lo de mi vieja tal vez no haya sido fácil. Entonces me di cuenta de que para hablar es necesario que alguien escuche y que escuchar no siempre es posible" (p. 58).

Ahora bien, lo que resulta sumamente relevante para la perspectiva que tomamos aquí respecto de las significaciones que los relatos de las víctimas y sus familiares son capaces de activar, es el hecho de que en este libro la posibilidad de interferencia interpretativa de la explicación testimonial sobre el registro de los "sueños" está notoriamente

muy reducida, mientras que no sucede lo mismo a la inversa. El "testimonio" aparece interferido por la imaginación del relato onírico:

> Siempre pienso en la importancia de los espejos. Cuando era chica soñaba con recuperar la cartera de mi mamá con la que yo jugaba. Siempre miraba los taxis y pensaba que alguien iba a traerme los documentos y sus cosas. Esa búsqueda fue una obsesión por mucho tiempo. De repente me quedé sin un retorno. Por eso la fantasía de teñirme de rubia. Para ser mi propio espejo (p. 58).

Como se ve, los conectores ("por eso", "para") no alcanzan a reducir completamente en una explicación la sintaxis yuxtapositiva del sueño, que permanece en la equivalencia no argumentada *ser mi propio espejo-disponer mi cuerpo como el reflejo de mi madre ausente* (como en el sueño citado arriba: "yo" es la que queda "implicada con el arma"), y que mantiene la problematicidad (los riesgos) del ejercicio de la memoria.

Ese juego con el intercambio de las identidades familiares –el hijo en padre o madre, la madre como hija o el padre como hijo– es una de las operaciones de desestabilización típicas del discurso de los familiares de las víctimas; de modo característico, en las figuras recurrentes del discurso de Madres de Plaza de Mayo (*somos las hijas de nuestros hijos, nuestros hijos nos parieron*), pero también en otros géneros (pienso particularmente en ciertos poemas de Juan Gelman escritos en el exilio, como *La junta luz* o *Carta a mi madre*)[6]. En el libro de testimonios de hijos de desaparecidos que compiló con Mara La Madrid, Juan Gelman incluyó, entre tantos otros, un texto de Andrea Suárez[7]. En ese testimonio, en términos muy similares a los que había empleado en los sueños de su libro, Andrea discurría sobre la experiencia a que nos referíamos, y que repiten muchas otras de las voces reunidas allí por Gelman y La Madrid: las formas a la vez conflictivas y autoafirmativas de la identificación con la madre ausente. Aunque no es el único en la compilación de Gelman y La Madrid, se trata del testimonio que reflexiona de modo más claro acerca del carácter construido y, en este caso, consciente y hasta intencional de ese proceso de identificación: "Sobre mi madre, yo fui rescatando la memoria de quienes la conocieron, después tomo lo que quiero. Con mi deseo y con mi intuición voy armando su rostro, su personalidad, y esto va a cobrar más valor cuando mis hijos me pregunten cómo

---

[6] Desarrollo el problema en "Madres e HIJOS en la poesía de Juan Gelman", en Ana Porrúa y Miguel Dalmaroni (eds.), *Juan Gelman: papeles y lecturas*, Buenos Aires, Alianza, en prensa.

[7] Gelman, Juan y La Madrid, Mara, *Ni el flaco perdón de Dios. HIJOS de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997, Colección Espejo de la Argentina.

era la abuela" (pp. 377-378). En esa construcción presente para el futuro, compuesta con mucho más que restos del pasado, se destaca un movimiento que aparece primero como amenaza contra la identidad –la hija se confunde con la madre, especialmente en sueños– pero que se resuelve luego en una inversión intencional de la línea de parentesco y funciona como recurso de autoafirmación para darse una memoria operante: cuando su tío materno rechaza una invitación para una Jornada de Memoria donde se reivindicaría a su madre, Andrea anota: "Salimos del departamento y dije: 'Mi mamá será guacha de hermanos, y de madre si no la llevan a la Jornada, pero jamás de sus hijos'" (p. 375).

En *Atravesando la noche*, los sueños están datados, agrupados sucesivamente por año, y encabezado cada uno por una fecha o por el mes. Junto con esa operación (codificada en los géneros de la intimidad, como el diario), la firma y el testimonio podrían tomarse como una indicación de lectura muy orientada de los relatos de sueños. Pero no es menos cierto que esa convivencia de géneros o procedimientos tan divergentes vuelve aun más operante la retórica descontrolada de los sueños porque la pone en contraste con los sistemas de sentido dados.

De este modo, la posición de enunciación de HIJOS me parece muy significativa por varias razones, entre las que se destacarían, por una parte, su particular permeabilidad –en el conjunto de los discursos políticos radicalizados– para incorporar elementos (retóricos, imaginarios, etc.) tanto emergentes como residuales, relativamente novedosos unos, casi tradicionales otros; por otra parte, porque se trata de una práctica discursiva social muy estetizada que inutiliza de un modo particular oposiciones del tipo cultura letrada / cultura popular, y que a la vez tampoco es asimilable a conceptualizaciones englobantes como "cultura de masas". En este sentido, se trata de uno de los contextos que justifican y pueden volver muy productiva la noción de "posdictadura" como matriz de comprensión cultural situada, construida a la luz de la creatividad discursiva pública que tuvo y tiene lugar en el Río de la Plata, en espacios de producción y circuitos de circulación predominantemente urbanos, y como resultado imprevisible de la historia de violencia política estatal que precedió a la llamada "transición democrática" en el Cono Sur[8].

El propósito de las páginas que siguen es contrastar esa posición de enunciación, también a partir de las revistas de HIJOS, con los debates sobre el problema que se leen en algunas publicaciones ya

---

[8] Basile, Teresa, "Aproximaciones a la posdictadura en el Cono Sur". *Dispositio/n* XXIV / 51, Michigan, University of Michigan, 2000, pp. 115-133.

no de parientes de las víctimas del genocidio sino de intelectuales. Hacia mediados de los años noventa, muchas revistas (tomamos aquí dos de Argentina, una de Chile), tanto como otro tipo de publicaciones, fueron escenarios de intensos debates en torno de la construcción crítica de "memoria", esto es, debates acerca de poéticas o modos de narrar los hechos y los efectos del terrorismo de Estado de las últimas dictaduras (incluidos casi siempre los períodos de agitación política que las precedieron); en cada una de estas revistas se describe, se discute o se pone en ejercicio cuál sería ese modo de narrar, una pregunta que se presenta además como definitoria de las condiciones históricas de las culturas en que las publicaciones intervienen.

Se trata en todos los casos de revistas en las que la literatura, el arte y, más en general, las prácticas culturales, o la reflexión crítica acerca de esos tópicos, se cuentan entre las preocupaciones principales y recurrentes. Todas, a su vez, tienen un vínculo importante con la cultura política e intelectual de las izquierdas de los sesenta y setenta, y con el campo universitario. Las argentinas *Confines* y *Punto de vista*, la chilena *Revista de Crítica Cultural*, que son las que analizamos, responden a proyectos de grupos de intelectuales que, a partir de la llamada "transición democrática", revisaron críticamente esas tradiciones de la izquierda y, casi en todos los casos, se vincularon estrechamente con la investigación académica y con los circuitos locales y latinoamericanos de producción e intercambio universitario.

## *Contra las retóricas del mito*

La revista *Confines* de Buenos Aires publicó cuatro números entre abril de 1995 y julio de 1997, y continuó, con algunos cambios en el encuadre editorial, bajo el nombre de *Pensamiento de los confines* desde el segundo semestre de 1998[9]. El núcleo principal de redactores es un grupo de investigadores de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires de formación predominantemente filosófica, vinculados en torno del propósito de "quebrar esa apuesta combinada entre mercado e *inteligentsia* fetichizante del tema cultura" como modo de ejercer una crítica cultural "genuina" que discuta "la homologación entre las cosas y el pensarlas"[10]. Ese programa se

[9] *Pensamiento de los confines* retomó la numeración de *Confines*: el segundo se renumeró como 6; publicó su novena entrega (la quinta de la segunda etapa) el segundo semestre de 2000. Hemos concentrado aquí el análisis especialmente en las primeras cuatro entregas.

[10] Casullo, Nicolás, "Una crítica para reencontrar al hombre", *Confines,* 1, 1, Buenos Aires, abril de 1995, pp. 7-16.

asocia con la construcción de un registro ensayístico particular y tiene un fuerte sesgo filosófico, con cierta preferencia no excluyente por algunos textos y tradiciones de la filosofía alemana: aunque están presentes títulos de y sobre autores como J. F. Lyotard, F. Jameson, M. Blanchot o G. Deleuze, las referencias y lecturas más reiteradas pasan por Heidegger, Gadamer, Adorno, Benjamin, Steiner, P. Bürger, y clásicos como Herder, Lessing, Nietszche, entre otros. La revista se ocupa del problema de los intelectuales, de cuestiones de estética y literatura, del debate modernidad-posmodernidad, pero encuentra uno de sus tópicos más recurrentes en los problemas de construcción de memoria en torno del exterminio de los judíos por el nazismo y, a la vez, del debate sobre el terror dictatorial y los miles de desaparecidos por la última dictadura argentina.

Como quedó dicho, en septiembre de 1996 *Confines* publicó su tercer número, que se iniciaba con una serie de siete ensayos sobre "Memoria y terror en la Argentina 1976-1996"[11]. En el segundo, firmado por el director de la revista, Nicolás Casullo, se elabora una noción de "escritura" como una narración "para la memoria de la Argentina de los miles de muertos", escritura que sea a un tiempo pensamiento crítico o "lenguaje reflexivo"; para Casullo, esta "escritura que nos resta" no puede tener lugar sin constatar la desintegración de las "constelaciones discursivas" de los años sesenta y setenta, pero también debe distinguirse claramente de otras *memorias*: tanto de "la historiografía consagrada por los poderes y contrapoderes en pugna", es decir las retóricas, culturales y políticas, de circulación y consumo, que muestran todo lo que pueda ser visto y oído; como del relato de la Madres de Plaza de Mayo que, si es "la memoria del genocidio", no obstante "cancela la historia en la memoria del dolor"[12]. La noción de Casullo parece retomada con variaciones en dos ensayos de Ricardo Forster. En el primero, Forster señala los riesgos del rechazo del pasado tanto como los de su mitificación, representada especialmente en el discurso de la presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini: negando que "el mito deba ser rechazado apelando a la discursividad racional", Forster lo identifica sin embargo como clausura de la crítica ("Hebe de Bonafini nos impide preguntar [...]. Cree que es posible *volver a hablar el lenguaje de sus hijos*"). En el número siguiente de *Confines*, Forster propone reemplazar esa "imposible identificación con los ausentes" por

[11] El 24 de marzo de 1996 se había cumplido el vigésimo aniversario del golpe militar con que se inició la dictadura, lo que dio lugar a actos multitudinarios y numerosas actividades políticas y culturales públicas.

[12] Casullo, N., "Una temporada en las palabras", *Confines*, 2, 3, Buenos Aires, septiembre de 1996, pp. 13-31.

una "narración" en el sentido benjaminiano de "historia memorable", que escape a la "transparencia" de "lo mostrable" con que el mercado o la "estetización de la política" y de la muerte saturan todo espacio posible. En el texto de Forster, esa "narración" tiene, por una parte, sus modelos –la trilogía de Primo Levi sobre sus años en un campo de exterminio nazi, el film *Noche y niebla* de Resnais–; por otra, sus contrastes, en los procedimientos con que "la tecnología unida a la belleza estética" espectaculariza el horror: películas como *Kapo* de Pontecorvo o *La lista de Schindler* de Spielberg [13].

En los trabajos de Casullo y de Forster, entre otros, *Confines* propone una narrativa del horror de los setenta que –trabajando con lo que no puede ser dicho ni mostrado, con los espacios en blanco y con la opacidad de los restos– escape a la tentación de completar y fijar el sentido de un pasado imposible que precisa ser constantemente rememorado. Una narrativa como esa debe combatir, por lo tanto, la "estetización" mediática de ese pasado o cualquier conciliación retórica –mítica, heroica, catártica o complaciente–, es decir toda fijación que lo mercantilice, o que lo clausure y lo expulse así del presente.

No obstante, se puede notar que esa "escritura" o esa "narración" mantienen algún vínculo (inevitable, podríamos agregar) con cierta noción de belleza o de dimensión estética no siempre precisa. Para Casullo –que inicia su ensayo con un relato autobiográfico que mostraría narrativamente el resquebrajamiento de los lenguajes de los setenta– la "escritura" que propone debe dar cuenta de ese quiebre también "a escala estética"[14]. Forster destaca que el film de Resnais no podría ser calificado de "bello" sino de "justo", pero anota más adelante que en "sus extraordinarios y bellos libros" Primo Levi "hizo posible, y eso resulta difícil de creer y de asimilar, que una prosa diáfana recorriera los laberintos del infierno concentracionario"[15]. Estas observaciones deben vincularse con el hecho de que se tejen en el espesor de una escritura ensayística que –por más que se interese en establecer sus tesis– escamotea su propia transparencia, complejiza su sintaxis, trabaja tropológicamente, configura por la prosa esa opacidad o ese quiebre que *Confines* se niega a suturar en la repetición de retóricas que impondrían un sentido resuelto.

Las intervenciones de *Confines* a propósito de los discursos presentes sobre el horror pasado en la Argentina insinúan el retorno de

---

[13] Forster, Ricardo, "Los usos de la memoria", *Confines,* 2/3, Buenos Aires, septiembre de 1996, pp. 58-60; y "Las almas de los muertos", *Confines*, 3/4, Buenos Aires, julio de 1997, pp. 35, 26-43.

[14] Casullo, Nicolás, "Una temporada en las palabras", *op. cit.*, p. 16.

[15] Forster, Ricardo, "Las almas de los muertos", *op. cit.*, pp. 37 y 43.

un tópico del debate intelectual de la modernidad: qué conexiones o qué incongruencias se establecerían entre la inequivocidad de los argumentos o *reflexiones* de la razón o *el pensar*, y una poética que dé cuenta de lo imposible o lo *no razonable* mediante la capacidad de cierta forma artística para poner en cuestión cualquier certidumbre.

En las intervenciones de la revista *Punto de vista* el problema tiende a resolverse como combinación de estrategias válidas y complementarias para un proyecto de crítica cultural vinculada con la política[16]. Por una parte, *Punto de vista* mantuvo casi desde sus inicios una poética de la literatura y del arte que intentaba someter a crítica y dejar atrás las estéticas de las culturas de izquierda; contra la simplificación –realista, populista, pedagógica, etc.[17]– de la forma por el recurso a retóricas ya configuradas, que conducía a la repetición y, lejos de interrogar nuestros sistemas de sentido, los confirmaba, *Punto de vista* procuró describir y defender una poética que establecía cierta correspondencia entre la complejidad de la forma artística y la crítica de la ideología. María Teresa Gramuglio retomaba esa posición de la revista en el número con que la publicación cumplía veinte años de vida, discutiendo ciertas impugnaciones anticanónicas hacia la "literatura alta" mediante la lectura de algunos textos argentinos

---

[16] Son muchos los trabajos que han estudiado *Punto de vista*, la revista que dirige Beatriz Sarlo desde marzo de 1978. Entre sus redactores y colaboradores se cuentan Carlos Altamirano, Oscar Terán, María Teresa Gramuglio, Hugo Vezzetti, por nombrar solo algunos de los más importantes. Roxana Patiño ha señalado que "la revista lleva a cabo durante el período 1978-1983 –que abarca la dictadura y la transición– dos operaciones: una puesta al día de la crítica y una redefinición de las líneas de la tradición literaria argentina" (Patiño, Roxana, "La ilusión del espejo: crítica y realismo en las revistas literarias / culturales argentinas", *Revistas argentinas. Estudios de historia literaria y cultural*, La Plata, 2001, inédito). María Celia Vázquez señala por su parte que "en sus páginas se registran las líneas de discusión y la agenda de temas y problemáticas que tensionan el pensamiento de la izquierda local" y que "así como la franca oposición fue la línea que cohesionó a los miembros colaboradores y le diseñó un perfil nítido durante la dictadura, la asunción de la problemática de la redefinición de los lugares y funciones del intelectual en la democracia es el sello de *Punto de vista* en los años de la transición democrática" (Vázquez, María Celia, "La relación cultura y política en *Punto de vista*: los trabajos de la memoria colectiva en las dos últimas décadas", *Revistas argentinas, op. cit.*). Véanse también Pagni, Andrea, "Relecturas de Borges y *Sur* por la izquierda intelectual argentina desde los años ochenta: el caso *Punto de Vista*, *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán, universidad Nacional de Tucumán, 1993, pp. 459-464; y Sarlo, Beatriz, "*Punto de vista*: una revista de la dictadura", en Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 525-533 (1999).

[17] Al respecto véase Patiño, Roxana, *op. cit.*

que “al enfrentarnos con su *resistencia a la facilidad de las soluciones formales convencionales* [...] hacen un poco menos ciega, o menos pobre, nuestra manera de estar aquí, en este país y en este mundo”[18]. Esta posición se despliega con claridad justamente cuando la revista discute con qué narrativas o modos de representación pueden ser interrogados los momentos más perturbadores de la historia argentina reciente. Ya en 1984, Beatriz Sarlo, directora de la publicación, había escrito que Rodolfo Walsh estetizaba la muerte en la carta abierta a Viky, su hija muerta en un enfrentamiento con fuerzas represivas, y que las páginas de la poesía del exilio de Juan Gelman estaban “ensopadas de melancolía”[19]. Trece años después, el número 58 de *Punto de vista*, que se ocupa de “los años setenta”, demanda una relectura desmitificada de los imaginarios revolucionarios –estéticos y políticos– del pasado, y testimonia la persistencia de la revista en aquellas franquezas. En general, los ensayos de esa entrega elaboran una fuerte impugnación del uso o la reemergencia posdictatorial de aquellas formas de escribir o imaginar esa historia. Por otra parte, hay que notar cómo una revista como esta, que durante la dictadura organizó la puesta en circulación de teorías como las del materialismo cultural inglés en el debate intelectual de Buenos Aires, y que razonó explícitamente esa operación como una de sus estrategias para reconectar política y cultura, defiende o prefiere ahora –contra el riesgo de volver a estetizar la política y la guerra– una marcada diferenciación entre una y otra *esferas*, al punto de que parezca quedar suspendida o abandonada la posibilidad de la utopía moderna –en una versión más o menos habermasiana– de reconexión o intercambio entre arte y praxis política. Ese registro aparece explícitamente, sobre todo en el artículo de Oscar Terán que abre la entrega, como desconfianza en el deseo, o en el deseo político, en la utopía –“el deseo de una ciudad”–, es decir, como recelo hacia la apropiación de la política por parte de los sueños de la imaginación.

En esa nota, titulada “Pensar el pasado”, Terán cita a modo de epígrafe un breve relato de Italo Calvino en el que un hombre, asaltado por el deseo de una ciudad que en su sueño “lo contenía joven”, está finalmente en la ciudad pero “a edad avanzada”, cuando “sus deseos ya son recuerdos”. Terán agrega a la cita de Calvino, con la misma marginación del epígrafe, como si lo estuviera completando, corrigiendo u orientando su interpretación, que “pensar el pasado es todavía

---

[18] Gramuglio, María Teresa, “La crítica de la literatura. Un desplazamiento”, *Punto de vista*, 21/60, Buenos Aires, abril de 1998, p. 7.

[19] Sarlo, Beatriz, “Una alucinación dispersa en agonía”, *Punto de vista*, 7/21, Buenos Aires, agosto de 1984, pp. 1-4.

más complejo cuando se desconfía de aquellos deseos”[20]. Pero antes de ese agregado, Terán ha eliminado de la cita aquello que la volvería irreductible a las lógicas de la razón política: en el texto de Calvino, el deseo del hombre –quien más que pensar desea y sueña, y que de viejo mira el deseo de los jóvenes, y recuerda– se cumple: Isadora, la ciudad a la que llega, es efectivamente “la ciudad de sus sueños”[21]. A partir de esto se podría releer toda *Punto de vista*, para examinar en qué medida la publicación prefiere pensar su propio discurso en torno de la noción moderna de crítica, antes que mediante nociones como las de “escritura” o “narrativa”, lo que permitiría trazar una diferencia importante con el programa y con los registros ensayísticos de *Confines*.

En el artículo de Beatriz Sarlo incluido en el mismo número de la revista, “Cuando la política era joven”, también la política piensa o sabe por vieja, mientras la estética puede seguir fijada a un juvenilismo deseante o soñador. El texto de Sarlo identifica con claridad los efectos históricamente productivos de libros editados en los años noventa que narrarían el pasado con las retóricas revolucionarias de ese mismo pasado: *El presidente que no fue* de Miguel Bonasso sobre la presidencia de Héctor J. Cámpora, y *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, un relato armado con testimonios de ex militantes de las organizaciones revolucionarias de los sesenta y setenta. “Bonasso se equivoca en casi todos sus juicios históricos –escribe Sarlo–, pero hay algo del clima de aceleración, que llevaba a muchos del periodismo a la casa de gobierno, que está en su libro”. Aunque no salga de la “visión montonera”, *El presidente que no fue* cumple con la utilidad del testimonio por su “actualidad pretérita”, como una colección de periódicos de la época o, mejor, como una novela o unas memorias que registran el pasado según los códigos del pasado (es decir sin la prespectiva crítica del presente y, por tanto, sin sus *formas*). En el último apartado de su artículo, Sarlo transcribe una “apología del régimen democrático” de Carlo Donolo a partir de la cual razona sobre el supuesto de que cada régimen político tendría su estética o su retórica de la narración. Y allí traza una oposición entre políticas estéticas (novelescas, épicas, vanguardistas) y políticas prosaicas. Según ese modo de razonar la relación entre ética de la política y ética de la literatura, no habría lugar para el arte en la política del presente. Pero Sarlo agrega que, “por otra parte”, “hay necesidad de historia (...) y el atractivo o la repulsa del pasado [de los se-

[20] Terán, Oscar, “Pensar el pasado”, *Punto de vista*, 20/58, Buenos Aires, agosto de 1997, p. 1.

[21] Calvino, Italo, “Las ciudades y la memoria 2”, *Las ciudades invisibles,* Madrid, Siruela, 1994, p. 23.

tenta] no pueden ejercerse sino contra un horizonte de discursos"[22]. En la sintaxis distributiva del último tramo de su artículo –por una parte, la política prosaica, estéticamente plana de la democracia; por otra, la necesidad de relatos del pasado– Sarlo señala con franca precisión una contradicción problemática y no resuelta, pues son los sujetos de esa política sin literatura quienes desean las narraciones de un pasado político *bello*. El registro de la contradicción como fenómeno contemporáneo hablaría entonces de una imposibilidad de la política presente, que ha abandonado o por lo menos suspendido las pretensiones armonizantes de cierta versión del proyecto moderno por alcanzar un intercambio no alienante entre las esferas autónomas del arte y la praxis.

Pero, como adelantábamos, lo que *Punto de vista* plantea en el curso de sus intervenciones es menos una separación en general entre las razones de la política y los sueños de la literatura, que una separación específica entre política presente acerca del pasado y ciertos modos de narrarlo, los de las vanguardias políticas de los setenta, anacrónicos y acríticos a la luz de un análisis de lo sucedido. En este sentido, es claro que para *Punto de vista* la relación crítica con la historia puede construirse no solo a través del ejercicio de la razón, del juicio o del pensar, sino también en la capacidad que se atribuye a cierta poética no retórica para construir hoy los sentidos del pasado. Aquí, la poética de la narración que defiende *Punto de vista* muestra una zona de confluencia con el tipo de "narrativa" que buscaba *Confines*, como puede verse en la oposición que trazan Raúl Beceyro y Beatriz Sarlo entre *La lista de Schindler* de Spielberg y otros filmes como *Noche y niebla* de Resnais o *Shoa* de Claude Lanzmann[23]. Una de las claves de esa *forma* allí ejemplificada está, otra vez, en su resistencia a la totalización y en la interrogación de los restos: para Sarlo, por ejemplo, "impulsado por una furia racional", Lanzmann "presenta la materialidad de una operación de muerte como problema histórico y también como problema narrativo de su película, construida sobre la persecución de los rastros materiales de los campos de concentración, la lectura de los indicios proporcionados por las ruinas"[24].

Una síntesis de esa poética de la narración, representativa de la orientación más recurrente de la revista al respecto, puede leerse en

---

[22] Sarlo, Beatriz, "Cuando la política era joven", *Punto de vista*, 20/58, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 15-19.

[23] Beceyro, Raúl, "Los límites. Sobre 'La lista de Schindler'", *Punto de vista*, 17/49, Buenos Aires, agosto de 1994, pp. 8-10.

[24] Sarlo, Beatriz, "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia", *Punto de vista, ibid.*, pp. 11-15.

uno de los varios ensayos de Hugo Vezzetti sobre el problema[25]. En un análisis crítico de la práctica del "escrache" (a la que nos referimos más adelante), Vezzetti distingue entre la "recaída en la repetición" (en la que incurrirían los organismos de parientes de las víctimas del terrorismo dictatorial) y la "rememoración del pasado"; para esta última, es necesaria una "distancia pensada", en las antípodas de cierto "sentido común izquierdista"; la "rememoración" –que se diferencia de la "acumulación de testimonios" y de los "esquemas de significación ya armados"–, precisa en cambio de una estética "con silencios y con huecos que mantienen, en contra de lo ya sabido, interrogantes que no tienen respuesta", estética que Vezzetti también ejemplifica con el modo de narrar el horror de Lanzmann en *Shoa*[26].

## *Nomadismo, fuga, incertidumbre: una variación chilena*

La desconfianza en las narrativas retóricas, esto es en la adopción de modos de narrar que pretenden poder decirlo todo y quedan definidos, así, por una clausura constitutiva de su productividad a la vez formal y de sentidos, cuyas credenciales son además las de discursividades *conciliatorias* –la izquierda de los setenta o la cultura mercantilizada– es un rasgo que *Confines* y *Punto de vista* tienen en común con la *Revista de crítica cultural* (RCC), con la que mantienen además vínculos más o menos importantes[27]. La RCC se edita en Santiago de Chile desde 1990 bajo la dirección de Nelly Richard, y había publicado veintidós números entre mayo de 1990 y junio de 2001.

---

25 Analizo el libro que Vezzetti publicó en el 2002 sobre el tema en "La voluntad democrática. Algunas notas sobre *Pasado y presente* de Hugo Vezzetti", en *Puentes,* revista de la Comisión Provincial por la memoria de la Provincia de Buenos Aires, III, 7, La Plata, julio de 2002, pp. 58-61 (Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002).

26 Vezzetti, Hugo, "Activismos de la memoria: el escrache", *Punto de vista*, 21/62, Buenos Aires, diciembre de 1998, pp. 7, 1, 6, 4.

27 Son varias las colaboraciones de Beatriz Sarlo en la RCC desde sus primeros números, con artículos casi siempre publicados previamente en *Punto de vista;* por su parte, Nelly Richard, la directora de la RCC, colaboró en varias oportunidades en *Punto de vista*; la RCC también publicó en su N° 17 de noviembre de 1998 un trabajo de Hugo Vezzetti , "Variaciones sobre la memoria social", que *Punto de vista* había incluido en su N° 56 de diciembre de 1996. Por otra parte, también merecen señalarse, aunque sean menos frecuentes, los intercambios con firmas importantes de *Confines,* especialmente en los primeros números de RCC: Nicolás Casullo colaboró en los números 1 y 4; Ricardo Forster, en el N° 2.

Como espacio de confluencia de los debates de la crítica cultural contemporánea, la RCC se presenta desde su primer número con una apertura que se enfatiza hacia ciertos circuitos, itinerarios teóricos y problemas. En primer lugar, una clara preferencia por lo que en líneas generales suele reconocerse como "estudios culturales" latinoamericanos, es decir ,por las apropiaciones teóricas y las producciones críticas de la antropología cultural, la sociología, la politología y la crítica literaria y artística más o menos cruzadas en clave posdisciplinaria por intelectuales que se ocupan preferentemente de América Latina y que residen en ella o en los Estados Unidos. En segundo lugar, una preferencia crítica por las posibilidades de uso de cierto corpus teórico en el que sobresalen de modo no excluyente los nombres de Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Felix Guattari y, en menor medida, otros como Walter Benjamin o Fredric Jameson. En cuanto a los temas, la recurrencia de ciertas interrogaciones y tópicos de debate: la cuestión de la llamada "posmodernidad" tomada desde una perspectiva selectiva que reincide en la crítica y la impugnación del mercado massmediático y del capitalismo global de la información; los problemas de territorialidades y fronteras culturales, disciplinarias e identitarias, con un énfasis visible en las culturas populares, las identidades descentradas, las cuestiones de subalternidad y mestizaje especialmente respecto de América Latina, y problemas de género y feminismo; atravesando a veces algunos de esos ejes, la RCC se ocupa de modo sostenido, enfáticamente crítico y hasta denuncialista, de la llamada "transición democrática" no solo pero especialmente chilena, y en ese contexto, de la cuestión de los Derechos Humanos y del problema que aquí nos interesa. Conectado con esta última preocupación de la revista, hay que anotar un rasgo: los estrechos vínculos que la RCC mantiene con el "arte", por un lado como eje de su discurso, por otro como inclusión, tanto en su realización gráfica como en el grupo que gestiona el proyecto, del trabajo de escritores y artistas plásticos.

En los primeros números de la RCC, sucesivos textos de Nelly Richard, su directora, trazan un programa de escritura crítica que, con variaciones y sin excluir orientaciones divergentes, puede reconocerse como el itinerario principal de la publicación. En la "Editorial" que encabeza la primera entrega, un breve texto firmado por "N.R." comenta una fotografía que lo precede ocupando casi media página:

> La fotografía del "viajero de la libertad" Mathias Rust aterrizando en la Plaza Roja de Moscú (1987) es parte de la obra video de la artista Loti Rosenfeld mostrada en la exposición chilena de Berlín (NGBK / 1989) durante los meses de la caída del muro y de las elecciones en Chile.

> Esta imagen de un trabajo de arte que convierte las mutaciones ideológicas y los cambios políticos (Chile, Alemania, Unión Soviética) en material a editar mediante junturas y cruzamientos de citas en tránsito; esta imagen de un trabajo de arte que interviene líneas divisorias y rayas separativas, le imprime a este primer número la marca inquieta de su referencia a los trastocamientos de fronteras entre identidades sociales, culturales y nacionales[28].

La combinación de referencias que el texto presenta será retomada por Richard en "Estéticas de la oblicuidad" pocas páginas más adelante, y en otro trabajo del número 2, "De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico (crítica y poder)"[29]. A la luz de estos y otros textos de la RCC, podemos caracterizar esas referencias como sigue: por una parte, una ubicación histórica del proyecto de la revista en la posterioridad de las transformaciones producidas hacia finales del siglo XX en torno de las crisis más o menos espectaculares de los proyectos y las discursividades de la izquierda política y cultural, con una flexión nacional y latinoamericana; por otra parte, una matriz discursiva y teórico-ideológica que combina una severa crítica de los binarismos y de las cristalizaciones identitarias con una fuerte preferencia por los caminos de la polisemia, la fuga de las totalizaciones, el fragmento y la discontinuación "nómade" del sentido; finalmente, en correspondencia con eso, la construcción de una poética del "arte" que podríamos caracterizar como de neovanguardia, en la medida en que confía los efectos críticos buscados en una serie de procedimientos de "desmontaje", cruce y mezcla de elementos procedentes de los diversos sistemas de sentido que se intenta traspasar, "desensamblar" o "decentrar".

En una prosa de aristas a la vez contenciosas y figurativas, Richard define la búsqueda de una estética que se aparte tanto del "militantismo artístico del compromiso ideológico" como de "un cierto posmodernismo" que resulta funcional al orden de la política y del mercado posdictatoriales cuando promueve "la pasivización de las diferencias llamadas a coexistir neutralmente bajo un régimen de conciliación que desactiva sus energías confrontacionales"[30]. La fuga de esa clausura binaria toma como punto de partida una zona de la producción artística y cultural del período militar o "postgolpe" que no

---

[28] Richard, Nelly, "Editorial", *Revista de crítica cultural*, 1, Santiago de Chile, mayo de 1990, p. 1.

[29] Richard, Nelly, "Estética de la oblicuidad", *ibid.*, pp. 6-8; Richard, N., "De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico (crítica y poder)", *Revista de crítica cultural*, 1/2, Santiago de Chile, noviembre de 1990, pp. 6-8.

[30] Richard, Nelly, "De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico", *op. cit.*, pp. 6 y 7.

se habría agotado "en la funcionalidad" y que "aprendió el idioma de la transversalidad"[31]. El "arte y la literatura" de que se trata se razonan así como "red proliferante-diseminante de signos fugados en asociaciones y combinaciones móviles", que violan "la reglamentariedad de un decir fijo" establecido por la violencia binaria del "orden como principio clasificatorio". Contra ese "monosentido" de doble rostro, por lo tanto, no es posible recaer en una exterioridad "alternativa", pura o incontaminada; se trata en cambio de reconocer la "reformulación transversal" y "desconcentrada" de la dominación y, allí, "la lucha de intereses sostenida por significaciones en disputa entre la cultura dominante y sus entrelíneas rebeldes"[32]. Para ello se rescata la experiencia cultural que durante la dictadura supo problematizar y desnaturalizar la representación no sólo contra la "lógica represiva sino también [fuera de] la codificación ideológica del discurso contestatario chileno" y "de la izquierda partidaria"[33]. La estrategia política del arte estará así en su "capacidad para *intervenir* la trama de las codificaciones de sentido" mediante "interpelaciones nómades" que se escenifiquen en "la *resquebrajadura* y el *intersticio*" a través de "un juego de contra-alianzas [...] pero también de negociaciones"[34]. El programa con que concluye "Estéticas de la oblicuidad" se puede leer, en este sentido, como el rescate de ese margen tránsfuga de la cultura chilena durante la dictadura, para proyectarlo hacia el presente y el provenir de la crítica en la era de la "transición", y como anuncio del tipo de vínculo entre escritura crítica y arte que la RCC construirá en lo sucesivo:

> Apostemos a que la palabra desencajada del arte o de la literatura en rotura de códigos siga estremeciendo la racionalidad programática de la ciencia, la política, la ideología. (Y conflictuando hoy los supuestos funcionalistas de linealidad y transparencia reclamados por la pragmática socio-comunicativa del mensaje democrático). Apostemos a que la densidad figurativa del motivo estético y su tasa inutilitaria siga escandalizando –por el desborde utópico de formas saturadas de lujo y placer– el principio de rendimiento de los lenguajes instrumentales traducido por la razón práctica a una simple y resignada lógica de eficacias[35].

[31] Richard, Nelly, "Estética de la oblicuidad", *op. cit.*, p. 6.
[32] Richard, Nelly, "De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico", *op. cit.*, p. 7.
[33] Richard, Nelly, "Estética de la oblicuidad", *op. cit.*, p. 8.
[34] Richard, Nelly, "De la rebeldía anarquizante al desmontaje ideológico", *op. cit.*, p. 8.
[35] Richard, Nelly, "Estética de la oblicuidad", *op. cit.*, p. 8.

En el marco de estas primeras formulaciones, Richard señala ya una poética cuya referencia principal está en una textualidad que tendrá una presencia recurrente en la revista, la obra de la narradora chilena Dimela Eltit, como escritura literaria donde "la memoria clandestina desmienta la versión monologada por la historia oficial mediante una juntura de subrelatos discordantes, campo de batalla de narraciones en disputa [...] encargadas de frustrar toda síntesis recapituladora" (1, 7). A partir de una matriz deconstruccionista donde se hace muy visible el registro deleuziano –y en sintonía con las versiones más radicalizadas de las intervenciones intelectuales que durante los noventa se aglutinarán en América Latina en torno de las nociones de "heterogeneidad", "hibridez" y "subalternidad"–, la RCC verá en ciertos escritores y artistas chilenos del video, la performance o la instalación, la posibilidad del flujo pulsional o excedentario, la itinerancia, la ocupación de "brechas y fisuras", el ejercicio de la "interferencia"[36], la travesía hacia la despertenencia o la desidentificación, y esto no solo como objeto de la mirada crítica sino sobre todo como *forma* de la escritura crítica y modelo de composición o de sintaxis –textual y plástica– de la propia revista[37].

Esta poética, que dejaría atrás la cárcel binaria de los discursos de "las ortodoxias" y sus lugares comunes, se propone como modo no conciliatorio de narrar o, mejor, desnarrar, los restos del pasado dictatorial. En el número de mayo de 1993, Richard analiza *Lumpérica*, *Por la patria* y *El cuarto mundo* de Diamela Eltit, ficciones "escritas en la fase más severa del autoritarismo", y en las que la experiencia de la dictadura se lee deconstruida por una combinación de quiebre fragmentador y exceso suntuario que permite además escapar de "los modos y las modas dictadas por el mercado" cultural: "el texto se desdobla entre la violencia desfigurativa del quiebre escritural (la puesta en página del trozo y del destrozo) y el retoque transfigurativo del signo enmascarado por la cita libresca"[38]. La RCC señala en muchas ocasiones configuraciones estéticas semejantes a las que atribuye los mismos efectos, especialmente cuando se ocupa de artes plásticas, como en el número de noviembre de 1994 que dedica un exten-

---

[36] Richard, Nelly, "Baudrillard. La estrategia fatal de la indiferencia" [entrevista de N. R. a J. Baudrillard], *Revista de crítica cultural*, 7, Santiago de Chile, noviembre de 1993, pp. 6-12.

[37] No podemos desplegar aquí un análisis de la construcción de la poética de RCC en estos niveles, pero hay que señalar que se trata de una dimensión muy importante del proyecto de la publicación.

[38] Richard, Nelly, "Duelo a muerte y jugada amorosa. La novela, el libro y la institución", *Revista de crítica cultural*, 6, Santiago de Chile, mayo de 1993, pp. 26-27.

so *dossier* a la polémica de alcances periodísticos provocada por “el caso Simón Bolívar”, una pintura de Juan Domingo Dávila que componía un Bolívar mestizo y transexual. “Se alzó –escribe Richard al respecto– la polémica diferencia entre un arte mayoritariamente ilustrativo (de las convenciones de mercado, del realismo político, del lugar común institucional, etc.) y un arte [...] deconstructor de las representaciones culturales y de sus estereotipos”[39]. Es interesante para nuestro enfoque que en esa misma entrega se incluya uno de los trabajos de Idelber Avelar sobre narrativa latinoamericana de la posdictadura. Analizando novelas del brasileño Joao Gilberto Noll o del chileno Gonzalo Contreras, contrapuestas a otras como la del argentino Ricardo Piglia, Avelar distingue entre una poética de la “saturación”, de efectos restitutivo-simbólicos, y una poética “de la rarefacción” a la que, en registro benjaminiano, atribuye un efecto destitutivo-alegórico. Esta última, que visiblemente hace sistema con la desconfianza de la RCC hacia la fijación totalizante del sentido y hacia la saturación consensualista del mercado cultural posmoderno, narraría “la experiencia [como] algo ya no posible de ser firmado”[40]:

> La destitución desconfía de todas las recomposiciones del espacio social o de alguna función crítica; solo se siente en casa con la ruina alegórica (lo que todavía no ha sido incorporado o ha sido ya expelido de la cultura, los restos de lo vivido no articulados por el nombre propio, los *ghettos* inmunes a cualesquiera instituciones). La restitución apuesta a la proliferación del sentido; la destitución maneja el sentido en tanto rarefacción[41].

Avelar insistirá más tarde en que las ficciones de la posdictadura que le interesan no pueden reencuadrarse ni en “la utopía epifánica moderna” ni en “la rendición al olvido en tiempos de mercado telemático”, sino en la “ruina alegórica”, es decir en la narración de los restos de un pasado resistente, no incorporado ni asimilado a las formas del intercambio[42].

No obstante, creemos que se puede notar en la RCC, en una medida apreciable y de modo por lo menos recurrente, cierta conflictividad

---

[39] Richard, Nelly, “Ropa usada y estética de segunda mano”, *Revista de crítica cultural*, 9, Santiago de Chile, noviembre de 1994, p. 20-24.

[40] Avelar, Idelber, “Bares desiertos y calles sin nombre: literatura y experiencia en tiempos sombríos”, *Revista de crítica cultural*, 9, Santiago de Chile, noviembre de 1994, pp. 37-43.

[41] *Idem*, p. 42.

[42] Avelar, Idelber, “Alegoría y posdictadura. Notas sobre la memoria del mercado”, *Revista de crítica cultural*, 14, Santiago de Chile, junio de 1997, pp. 22-27.

de su poética de la narración posdictatorial, especialmente en las entregas donde se debate la cuestión de los Derechos Humanos y la problemática del olvido a propósito de sucesos de la actualidad chilena (especialmente, en torno de las publicaciones de relatos testimoniales sobre la dictadura, y de las detenciones del general Contreras, jefe de la central de inteligencia de la dictadura, y del ex dictador Augusto Pinochet)[43]. Estas circunstancias harían emerger en el discurso de la RCC el reconocimiento de la necesidad histórica y política de ciertos niveles de construcción de "verdad", de "restitución" o de "identidad". En mayo de 1995, en ocasión de los juicios a Contreras, un texto de Diamela Eltit sobre la figura del torturador, "Pactos e impactos", parece verse obligado a reducir el trabajo de figuración y dislocación de los textos que usualmente se publican bajo su firma en la RCC, dejando que predomine una sintaxis de orden argumentativo: una escritura que suspende en su forma el rechazo de la interlocución comunicativa[44]. En un *dossier* cuyo punto de partida es un video y varias autobiografías de mujeres secuestradas por la dictadura y convertidas en colaboradoras de la represión, un texto de Nelly Richard no evita la reposición de un dilema que ya atravesaba sus primeras intervenciones programáticas en la RCC: la inesperada o riesgosa proximidad entre una política de la contestación fundada en el ejercicio radical de la *diferencia*, y el "signo relajado de un pluralismo de la diversidad que se aplaude como escenario festivo de la no contradicción", tensa el discurso de Richard hacia la necesidad aunque más no sea estratégica o situada de una "verdad verificable", o de alguna "rugosidad significante" o "aspereza comunicativa" que posibilite, precisamente, contestar o *contra-decir*[45]. En el mismo *dossier*, Eltit retoma una prosa de un notable registro *comunicativo* y gramatical si se la compara con sus textos más representativos y modélicos, donde se confronta y se demanda confrontar el discurso conciliatorio de la transición democrática no solo por vía de la opacidad y por "la pregunta por los límites" sino también mediante una "*reflexión exhaustiva* sobre el pasado"[46].

---

[43] El general Manuel Contreras, jefe de la espeluznante central de inteligencia DINA de la dictadura chilena, fue detenido en 1994 y luego condenado a siete años de prisión por el asesinato de Orlando Letelier. El ex dictador Augusto Pinochet, "senador vitalicio" en democracia, fue arrestado en Londres, adonde había viajado para someterse a una intervención médica, el 16 de octubre de 1998; un año y medio después fue liberado y volvió a Chile.

[44] Eltit, Diamela, "Pactos e impactos", *Revista de crítica cultural*, 10, Santiago de Chile, mayo de 1995, p. 28.

[45] Richard, Nelly, "Lo impúdico y lo público", *Revista de crítica cultural*, 11, Santiago de Chile, noviembre de 1995, pp. 29-34.

[46] Eltit, Diamela, "Vivir ¿dónde?", *Revista de crítica cultural*, 11, Santiago de Chile, noviembre de 1995, pp. 39-43 (subrayado nuestro).

Al mismo tiempo, Eltit parece a punto de identificar la estrategia tránsfuga que la RCC demanda desde sus inicios para el discurso crítico, con la dinámica del poder contra el que esa estrategia se postulaba: "¿No será acaso que hoy el poder central se organiza, en gran medida, desde el acomodo del discurso dominante que necesariamente para sobrevivir como discurso dominante *muta, acepta, negocia otros límites* a partir de procedimientos retóricos?"[47]. Tanto en el texto de Eltit como en el de Richard –que denuncia la "indecidibilidad del contenido de verdad" de las confesiones testimoniales de colaboracionistas "arrepentidas"– la confrontación directa con las intervenciones móviles del poder conduce a insinuar cierta necesidad de incorporar, entre las estrategias de contestación crítica y junto a los procedimientos deconstructivos, la fijación o la estabilización de posiciones, enunciados o identidades. Si en algunos textos de la revista, especialmente aunque no solo en los programáticos y más o menos iniciales, se establecía una correspondencia generalizada entre fuga de todo orden del discurso y efecto de resistencia crítica, en algunos de estos otros textos, que discuten con la actualidad, se sugiere que el efecto de las estrategias de tránsito diverge de acuerdo a cuál sea el sujeto y la intencionalidad política que la utiliza; en este sentido es interesante notar que Eltit, al referirse a los "arrepentimientos" posdictatoriales de las militantes de izquierda secuestradas y convertidas en agentes de inteligencia de la dictadura, las caracterice como "mujeres nómadas"[48]. Inversamente, Nelly Richard reconoce en una entrega posterior, donde comenta un documental de Patricio Guzmán que repone "el retrato en blanco y negro de los detenidos-desaparecidos", que las políticas del mercado mediático de la transición dejaron a "los actores del conflicto" de la violencia política en Chile "sin rostros ni cuerpos de referencia, [...] sin la posibilidad de reconocerse como sujetos *de* la historia ni como sujetos *con* historia(s)". La "materia" de esas "subjetividades biográficas" no sería transparente sino "convulsa y fracturada", de modo que Richard reivindica selectivamente la poética del trabajo de Guzmán,"La memoria obstinada", destacando las partes donde los testimonios y los recursos narrativos "llevan el borde de las significaciones principales a arriesgar su supuesta nitidez en zonas de turbadora incertidumbre hechas para demorar [...] la captura del sentido" [49]; sin embargo, la obra "hace recordar: es con-

---

[47] *Idem*, p. 41 (subrayado nuestro).
[48] *Ibidem*.
[49] Richard, Nelly, "Con motivo del 11 de septiembre. Notas sobre 'La memoria obstinada' (1996) de Patricio Guzmán", *Revista de crítica cultural*, 15, Santiago de Chile, noviembre de 1997, pp. 54-61.

ducente y *transitiva*", y lo es mediante "montajes interpretativos" que no obstante Richard describe como "*reconstituciones* de escenas"[50]. Así, el texto de Richard permite claramente que lo interroguemos acerca del punto al que deba orientarse el acento interpretativo-valorativo de la obra: si hacia el propósito reconstitutivo del conjunto de testimonios montados, o hacia sus momentos de vacilación e incertidumbre (que son los que Richard prefiere subrayar).

En noviembre de 1998 y a propósito de la detención en Londres de Augusto Pinochet, la RCC retoma el problema que aquí nos ocupa en el *dossier* "1973-1998: Fracturas de la memoria, convulsiones del sentido", reiterando su impugnación tanto a la alternativa "vértigo testimonial" / "mirada distante" como al "monótono y sostenido binarismo" que suprimía la diferencia en la "escisión entre un nosotros y los otros, puros e impuros, patriotas y extremistas"[51]. Nelly Richard propone allí que "si el arte –en el sentido más perturbador, más dislocador [...]– ha de sernos necesario, es por su capacidad de torcer los ángulos de una mirada sumisamente ajustada al verosímil de lo *dado*"[52]. Sin embargo, una página antes, otro texto de Diamela Eltit pone otra vez en escena la tensión entre el discurrir no controlado de la figuración por el montaje y la necesidad de controlar el azar del sentido. Refiriéndose a las intervenciones médicas a que fuera sometido Pinochet en Gran Bretaña antes y durante su detención, Eltit anota:

> Quiero detenerme en el espacio aparentemente circunstancial del cuerpo del dictador porque pienso que este signo es sorprendentemente riguroso, en la medida que fue el abuso contra los cuerpos disidentes lo que ha convertido a Pinochet en responsable de crímenes contra lesa humanidad[53].

Pero una vez trazada la *juntura* en la que se acopla lo que el *orden binario del sentido común* de la memoria tenía diametralmente separado, el texto de Eltit gira al argumento correctivo para evitar el escándalo ético o ideológico que el montaje podría activar:

> *Desde luego, no es comparable* la situación de Pinochet operado de la columna vertebral [...], "prisionero" en una lujosa clínica de Londres, con los tratos infrahumanos que recibie-

[50] *Idem*, p. 56.

[51] Eltit, Diamela, "Las dos caras de la moneda", *Revista de crítica cultural*, 17, Santiago de Chile, noviembre de 1998, pp. 28-31.

[52] Richard, Nelly, "Servidumbre, mercado y éxtasis", *Revista de crítica cultural*, 17, Santiago de Chile, noviembre de 1998, pp. 28-31.

[53] Eltit, Diamela, "Por donde pecas, pagas", *Revista de crítica cultural*, 17, Santiago de Chile, noviembre de 1998, p. 31.

> ron los presos políticos o el destino trágico de los ejecutados o el enigma infatigablemente angustioso de los desaparecidos. *Simplemente quiero señalar que*, a nivel simbólico, es el cuerpo quien le juega ahora una mala pasada[54].

Cuando la estética desterritorializa los signos y vuelve a montarlos de un modo imprevisible que podría resultar horroroso, el texto recupera la gramática de un sistema de sentido compartido, para *simplificar* la proliferación semántica y poner en escena allí, en el cuerpo visible de la enunciación, no una voz tránsfuga de sí misma sino una subjetividad estabilizada que se *reafirma* en el territorio de una ética ya dada y reconocible, no muy diferente además de la discursividad de la izquierda testimonial o de los movimientos de defensa de los Derechos Humanos.

## *Restitución e* instalación*: una política de sentido en las revistas de H.I.J.O.S.*

Una lectura de las revistas de H.I.J.O.S. permite ver cómo la *discursividad* de este nuevo sujeto público se organiza como un conjunto más o menos articulado de operaciones que son siempre o de manera claramente dominante, operaciones de construcción, fijación y "transmisión" de sentido[55]. El conjunto se organiza en dos direcciones: por una parte, operaciones de *restitución* de identidad como historias-vidas de sujetos, que el diccionario preferido por las revistas ubica repetidamente en torno de la noción de "memoria"; por otra, operaciones de *institución* de identidad como posiciones-intenciones de sujetos, que se organizan alrededor de la noción de "justicia".

Las operaciones de *restitución* de identidad se trazan en una línea de figuras e intervenciones que procuran reestablecer continuidades entre el pasado y el presente. Por una parte, se trata de construir la identidad propia como restitución de lazos íntimos o autobiográficos del pasado cuyo sentido tuvo, constitutivamente, dimensión colectiva y pública (la identidad que se busca, que es la de una intimidad –el yo en vínculo con los padres o la familia– ha sido destituida en tanto pública o colectiva)[56]. Por otra parte, se trata de construir la

---

54 *Ibidem*.

55 Véanse al respecto: "Editorial", *H.I.J.O.S.*, 1/1, La Plata, septiembre-octubre de1996, p. 1; "Editorial. Carta abierta a la sociedad argentina", *H.I.J.O.S*, 1/1, Córdoba, noviembre de 1996), p. 2.ç

56 Junto con esto, algunas de las revistas incluyen la restitución de la memoria de las organizaciones revolucionarias también *desaparecidas*, mediante breves informes o cronologías que intentan recuperar su historia.

identidad ajena –la del ex represor– también en esa doble dimensión: la biografía del otro se restituye y se publica como prontuario, es decir en tanto biografía del genocida.

Las operaciones de *institución* de identidad se trazan, por su parte, en una línea que procura establecer continuidades con el futuro. Se trata de instituir la identidad del genocida como la del culpable de determinados delitos, para derivar de ello identidades colectivas que realicen y demanden formas de sanción social: la de los vecinos del genocida, identificados, por oposición a él, como víctimas más o menos indirectas y, luego, como una extensión inmediata de un colectivo, la "ciudadanía" o "el pueblo", identificable como tal en tanto que se constituya en la demanda de justicia legal al Estado y en el ejercicio compensatorio de formas de sanción directa. Esa sanción se discursiviza como "condena social" y se condensa en la noción de "escrache": insistir de un modo presencial, físicamente inmediato y directo, en la denuncia identificatoria del genocida en el espacio público hasta el umbral de su intimidad, su casa.

Ahora bien: sobre esas dos direcciones, como se ve en las revistas, se combinan, se mezclan o se alternan operaciones retóricas, genéricas y estéticas de procedencia diversa.

En las revistas de H.I.J.O.S., tanto las operaciones de restitución como las de institución comparten el uso de una serie de géneros o modos de discurso que son los que predominan desde el punto de vista cuantitativo. Son lo que podríamos llamar géneros de construcción de la verdad de los hechos y de revelación o interpretación de su sentido: la crónica y el testimonio, por una parte; la consigna y la denuncia, por otra. Esos géneros, y tal vez especialmente el del testimonio, se cuentan entre las zonas de la discursividad de las revistas de H.I.J.O.S. que se combinan de modo más intenso y frecuente con lo que llamaré los discursos heredados; me refiero tanto a las formas del discurso político radicalizado de las organizaciones revolucionarias a las que pertenecían muchos de los padres desaparecidos de los H.I.J.O.S., como a las narrativas que solían acompañar a esos discursos, es decir un conjunto de figuraciones, tópicos y tonos enunciativos que, a riesgo de que resulte reductivo o excesivamente específico, podríamos denominar también épicas de la revolución: un relato teleológico del amor y de la guerra, en el que se identifican sin dificultad los vínculos con la tradición intelectual pero sobre todo literaria y artística de la cultura de izquierda en general y e hispanoamericana en particular. Pensamos en un repertorio prestigioso de tradiciones o *poéticas de la política* que van, en el caso de la poesía, por ejemplo, de Raúl González Tuñón o del César Vallejo de *Poemas humanos* en sus conexiones con la Repúbli-

ca Española, a Juan Gelman o Julio Cortázar y sus estrechos vínculos con la Revolución Cubana.

Uno de los significantes más fuertes de estas herencias aparece en el nombre de la revista de H.I.J.O.S. de Rosario, *Pedro Rojas. Publicación periódica de H.I.J.O.*S, que lleva en la marca misma, como epígrafe, los versos del poema de Vallejo: "Solía escribir con su dedo grande en el aire: / ¡Viban los compañeros! Pedro Rojas"[57]. Pero también en muchas otras firmas, citas y presencias repetidas en las revistas, que permitirían afinar una caracterización de esas herencias. En el primer número de la revista de los H.I.J.O.S. de Córdoba se transcribe una cita de Rodolfo Walsh, a modo de pie de página, bajo la "Editorial"[58]. En la primera entrega de la filial de Rosario ya citada, se incluyen ilustraciones y hasta una entrevista al artista plástico Ricardo Carpani, a quien se presenta en la volanta como "Militante consecuente de la Izquierda Nacional" y "artista comprometido"[59]. Tampoco faltan las citas o transcripciones de poemas y prosas de Julio Cortázar. En una entrega de 1998, la revista de H.I.J.O.S. de Córdoba presenta una entrevista a un grupo de jóvenes poetas autodenominado "Pan comido" por alusión al grupo de poetas "El pan duro" en el que se inició Juan Gelman, junto con otros jóvenes más o menos ligados a la Juventud Comunista, a mediados de los años cincuenta; en otros números de la publicación, también se transcribían poemas del propio Gelman[60]. Bajo el título "La cultura es un instrumento de los cuerpos en lucha", la segunda entrega de la filial de Córdoba presentaba una entrevista con Vicente Zito Lema, una figura central en la historia de la revista *Crisis* de Buenos Aires; la contratapa de ese mismo número lo cerraba con una frase de Eduardo Galeano[61]. En la primavera de 1998, la misma revista concluía con una nota en ocasión de la muerte de Envar "Cacho" El Kadri, el ex dirigente guerrillero de las Fuerzas Armadas Peronistas, escrita en segunda persona bajo la forma de la evocación y la despedida[62].

Sería por lo menos simplista suponer que la recurrencia a esas significaciones del pasado consiste meramente en reactualizar sentidos ideológicos o cristalizados y que produce de modo dominante y direc-

---

57 *Pedro Rojas. Publicación periódica de H.I.J.O.S.*, 1/1, Rosario, marzo de 1998, tapa. La revista transcribe el texto completo del poema de Vellejo en p. 1.

58 *H.I.J.O.S*, 1/1, Córdoba, noviembre de 1996, p. 2.

59 *Pedro Rojas. Publicación periódica de H.I.J.O.S, op. cit.*, p. 7.

60 *H.I.J.O.S.*, 3/4, Córdoba, primavera de 1998, p. 2; y 4/5, Córdoba, otoño de 2000, p. 2.

61 *H.I.J.O.S.*, 1/2, Córdoba, invierno de 1997, pp. 9-12 y contratapa.

62 Arroyo, Carolina, "'Cacho' El Kadri. Militante y maestro", *H.I.J.O.S.*, 3/4, Córdoba, primavera de 1998, p. 12.

to un efecto de mera repetición o regresión. Pero también se parcializaría la comprensión del problema si se lo conceptualiza solo como efecto del deseo juvenilista de historias heroicas o *bellas* que el ejercicio real de la política ya no proporciona. Para evitarlo, es preciso advertir qué subjetividad se hace cargo de esos materiales y valores, una subjetividad cultural y etaria o generacionalmente distinta de la que produjo la primera versión de esas significaciones o su corpus artístico más canónico, subjetividad que se define además por un conflicto identitario producido precisamente por el corte violento de la continuidad temporal de las herencias (históricas, culturales, familiares e íntimas). Hay que volver a despejar el malentendido, pues no deja de producirse por más obvio que parezca: este sujeto está imposibilitado de *repetir* porque no se cuenta entre quienes *vuelven*, es decir, no ha estado allí; y ha quedado a la vez obligado a restituir como ejercicio inevitable de su propia constitución como sujeto. La lectura de las revistas muestra, en este sentido, el modo en que ese repertorio *anacrónico*, junto con otras significaciones a que nos referimos más adelante, ingresa en un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de clisés por parte del sujeto que las produjo, sino rescate, relectura y apropiación por parte de un sujeto posterior que se ubica ahora en el lugar del heredero despojado. Resultaría por lo menos discutible la idea de que la operación de apropiación deje de ser tal y se reduzca a una repetición imposibilitada de elegir intencionalmente los sentidos, por el solo hecho de que acuerde con algunas orientaciones ideológicas o estéticas básicas de aquellas significaciones y pretenda reactualizarlas en su contexto político presente. En una nota a propósito de la obra de Cortázar y la censura dictatorial sobre la literatura, Mariana Tello escribe:

> Los que nacimos en la década del setenta quizá no advertimos su existencia [la de Cortázar] hasta después de su muerte, perdiendo la oportunidad de conocerlo más allá de sus libros, como nos pasó con Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, y otros tantos que hacemos volver siempre en el discurso, no con la solemnidad de un homenaje sino haciéndonos parte de aquellas palabras que necesitamos por su contenido y su belleza; por ser parte de una lucha contra la alineación y la injusticia; lucha que elegimos continuar[63].

Como se ve, los "libros" se imaginan no solo como proveedores de ideas, sino, antes que eso, como sustitutos de *presencias* con las que ya es imposible el encuentro (es decir, en la misma lógica de la imposi-

---

[63] Tello, Mariana, "Vida y muerte de las palabras", *H.I.J.O.S.*, 4/5, Córdoba, otoño de 2000, p. 5.

bilidad del encuentro físico con los padres o familiares desaparecidos), y luego como motores de iniciativas de provisión de identidad para un sujeto colectivo ("hacemos volver", que obviamente no puede ser reducido a *volvemos;* o "*haciéndonos* parte"). No parece necesario abandonar los desacuerdos ideológicos o políticos que fueren con los H.I.J.O.S. o con otros organismos de parientes de las víctimas del genocidio para advertir y analizar estas *diferencias* de la enunciación. Además, hay otras *diferencias* que desaconsejan pensar las prácticas de HIJOS como repetición; mencionamos solo una, relativa a sus formas de organización: los HIJOS no se definen como "agrupación" u "organismo", sino como "red"; en el resumen de las resoluciones del V Congreso Nacional de la red publicado por la revista de la filial Córdoba, se reivindican "la horizontalidad", el "respeto por la diversidad" y "un modo de construcción política sin jefes ni jerarquías"[64]; esa prevención contra las disciplinas militantes de las organizaciones de las que habían formado parte muchos de sus padres durante los setenta era ya una de las insistencias recurrentes en los testimonios reunidos por Gelman y La Madrid a poco de la formación de los grupos de HIJOS, y tomaba la forma del antiverticalismo y el rechazo de la figura de los "jefes". Esa inorganicidad se corresponde también con el carácter discontinuo de las revistas, que en pocos casos se sostienen como proyectos durante más de dos o tres años, y en ciertos hábitos de lo que podríamos llamar la indisciplina organizativa de los HIJOS.

Sin embargo, tanto las operaciones de restitución como las de institución no se limitan al empleo de los géneros de construcción de la verdad de los hechos y de su sentido; despliegan otros géneros, en cuyo uso hacen intervenir, junto con los discursos heredados, otras *formas*. Para presentarlo de modo muy esquemático, estas otras formas parecen intensificarse especialmente en los extremos de la secuencia que recorre la intervención de H.I.J.O.S.: por una parte, en el comienzo, que parece concentrado en la restitución de la identidad autobiográfica más íntima; por otra, en el modo público de intervención más característico de la discursividad del grupo, es decir la práctica callejera del "escrache". En el extremo inicial, la *restitución* opera más que en ningún otro momento con lo que solemos identificar como géneros y procedimientos literarios: poemas o textos en verso, ficciones, seudónimos. En el otro extremo, la *institución* pone en juego recursos de las artes del espectáculo y de la cultura urbana o de mercado de ejecución pública, en un tipo de combinación de procedimien-

[64] *H.I.J.O.S.*, 4/6, Córdoba, primavera de 2000, p. 15.

tos que podría describirse como "*performance*" o, mejor, como cierta especie de "*instalación*" (para usar una noción literal y etimológicamente más adecuada al modo en que hemos razonado aquí la discursividad de H.I.J.O.S.), la cual se traspone en alguna medida a la gráfica de estas publicaciones.

Algunos textos de las revistas se disponen en verso o en algún caso se proponen como ficción, y trabajan especialmente con procedimientos léxico-semánticos, sintácticos y de figuración que suelen identificarse con el discurso poético o literario. Un texto presentado como "Cuento" en el sumario, y titulado "El lagrimón", bordea repetidamente la agramaticalidad, que se confunde con el error tipográfico: "Establecido en su cocina la situación se retornaba a mí y a ella insoportable [...]. Sus oídos resbalaban todo sonido emprendido por esa lengua cercada por una custodia denota. Cuando volvían daban ganas de bajar sus solidados de una sola trompada"[65]. En otro texto en prosa, titulado "Cartas a mi vida", Valeria Archetti tienta una sintaxis interrogativa donde las identidades de la primera y la segunda persona se confunden:

> ¿Qué es aquello que tapa el enigma de tu falta? [...] En aquellos momentos [...] que generalmente surgen por la ausencia de alguien a quien le suponíamos la virtud de colmarnos, creo hacer de esa ausencia mi ausencia. *Tú no estás más ausente de lo que mi falta está presente para ti. [...] ¡Qué hice entonces con esa ausencia de la que hago presencia?* ¿la habré escondido? ¿dónde?...[66].

Página por medio, un poema de Andrea Suárez Córica vuelve, también en segunda persona, sobre la confusión de identidades-imágenes mediante el tópico del espejo ("Me miro al espejo / Me pregunto / de quién es ese rostro [...] Y me pregunto / de quién es / esa muerte?")[67].

Creo que estos y otros procedimientos similares o de efectos semejantes, que aparecen a veces en algunas de las revistas, pueden describirse en torno de la noción de "antidiscurso" que, en un registro explícitamente foucaultiano, propuso K. Stierle para caracterizar los textos líricos: el orden social fija las palabras a estructuras discusivas, esto es a la identidad de un rol protegido y sancionado mediante factores lingüísticos e institucionales asociados; el discurso, así, obliga a la desposesión del sujeto, es decir, de la individuali-

---

[65] Camilo, "El lagrimón", *H.I.J.O.S.*, 2/2, La Plata, septiembre de 1997, p. 4.

[66] Archetti, Valeria, "Cartas a mi vida", *H.I.J.O.S.*, 1/1, La Plata, septiembre-octubre de 1996, p. 9.

[67] Suárez Córica, Andrea, "Hubieran sido cosas de mujeres", *H.I.J.O.S.*, 1/1, La Plata, septiembre-octubre de 1996, pp. 12-13.

dad del mero acto de habla, y ordena o asimila el *habla* en alguno de esos roles, porque la proyecta sobre condiciones sociales de acción simbólica, sujetándola así al intercambio. En relación con eso, lo lírico o lo poético podría pensarse como "antidiscurso": ciertas *hablas* de autoafirmación que ponen a operar la fuga de esas restricciones de identidad[68]. En este sentido, puede parecer paradojal la posibilidad de caracterizar de ese modo ciertos momentos de la *discursividad* de las revistas de H.I.J.O.S., que hemos definido como restitución de identidad. Sin embargo, la noción me parece adecuada para señalar la construcción de una identidad no solo perdida, ausente o fragmentada sino, sobre todo, de dimensiones estrictamente íntimas; en este sentido, los momentos antidiscursivos de la escritura de H.I.J.O.S. procurarían la afirmación de una individualidad, un *habla* que resultaría irrecuperable en los procesos de mera asimilación a los roles identitarios disponibles, autorizados u obligados en / por el discurso social. Esta descripción se corresponde, en términos de imaginario o sentido común cultural, con la creencia moderna en una especial aptitud de la literatura, de los géneros confesionales, y sobre todo de la poesía, para producir una indagación reveladora de la densidad de lo íntimo o del pozo más hondo y particular de la subjetividad; creencia que incluye a veces la idea de que la plurisemia, la agramaticalidad, las rupturas de las expectativas retóricas e ideológicas o la exorbitancia de la connotación que permite la poesía organizan una forma verbal homóloga a las complejidades de la intimidad. Parece claro que una concepción de lo literario como esa opera en las revistas de H.I.J.O.S.

Por otra parte, la antidiscursividad que el sujeto H.I.J.O.S. busca cuando escribe poemas o cuentos funciona como recurso (por lo menos en el nivel de la creencia o de las competencias de lectura activadas) para proteger y sustraer esa restitución de *habla* al intercambio obligado de los sistemas de acción simbólica, es decir la interlocución, que, siguiendo los términos de Stierle, desposeería precisamente de la posibilidad de tal restitución. En ese momento más bien inicial en que es preciso construirse a sí mismo, la discursividad de H.I.J.O.S. tienta fugarse del intercambio confrontativo, sustraerse de la interpelación del genocida, y prueba los límites de la despragmatización del lenguaje.

Sin embargo, estos textos con bordes antidiscursivos, que, en estado puro o de no contaminación con los discursos heredados, tienen un ejercicio muy restringido en las revistas, no permiten siquiera con-

---

[68] Stierle, Karlheinz, "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique,* 33, 1977, pp. 427-431.

jeturar que el sujeto H.I.J.O.S. vaya a entregarse a un ejercicio definitivo de desujeción de cualquier orden verbal, ni que pueda pensárselo como sujeto definido por la mutación, por el tránsito o por impulsos de desterritorialización. Por el contrario, la poetización antidiscuriva de algunos momentos de la discursividad, como hemos sugerido, ocurre en tanto estrategia funcional a la restitución, lo que se confirma cuando se la considera en el conjunto de las otras estrategias que describimos.

En el otro extremo de esa secuencia que va de la "memoria" a la "justicia" y que los HIJOS narran en las revistas como el recorrido o la historia de la agrupación, se ubica el "escrache". Se trata de una actuación o *instalación* colectiva, una variante de la manifestación política callejera que suele comenzar como marcha cuyo destino es siempre el frente del domicilio de un ex represor. Los H.I.J.O.S., además de recorrer la cuadra y el barrio distribuyendo panfletos con una breve semblanza del acusado e instando a los vecinos a "hacer del barrio su cárcel", se manifiestan ante la casa del "escrachado" combinando estéticas viejas y nuevas: consignas y pancartas, pintadas y grafitis, bombos o redoblantes, pero también bombas de pinturas roja que lanzan contra la casa o en la vereda, murgas, números de lanzallamas, marionetas o muñecos gigantes que caricaturizan al escrachado, disfraces, mimos, malabarismos con clavas o bolos, zancos, y en no pocas oportunidades el uso de recursos gráficos o visuales (tipografías, trazos, combinaciones de colores, inscripciones en la vestimenta) que remiten claramente a la subcultura juvenil de los años noventa, a veces más o menos asociada a la estética del rock-and-roll marginal, rupturista y más o menos alejado de los principales circuitos del mercado mediático de la música.

El registro de mezcla de estéticas que el escrache pone en evidencia reemplaza los tonos serios o heroicos de las épicas de la revolución (de las que nos obstante se siguen utilizando no pocos elementos) por el *estilo* del carnaval o del circo, como ha subrayado Ana Rosa Pratesi[69]. Dicho registro de mezcla también tiene sus codificaciones en las revistas de H.I.J.O.S. Si se toman las tres entregas que publicó la filial La Plata, es visible una modificación del diseño gráfico de la revista entre el segundo y el tercer número. Mientras los dos primeros presentan un diseño de composición más bien despojada y formalista, el tercero –que pasa a tamaño tabloide– dispone la tipo-

---

[69] Pratesi, Ana Rosa, "Pañuelos blancos, pintura roja. El movimiento de Derechos Humanos en Argentina", inédito, Primer Premio Concurso Literario "Identidad, de las huellas a la palabra II", género ensayo, Abuelas de Plaza de Mayo, 2000, p. 8.

grafía de los títulos de modo superpuesto, repetidos en diferentes cuerpos, y en superficie y en fondo, como voces –o pintadas o grafitis– sucesivos y encimados. Así se diseña el titular de tapa de ese tercer número ("Si no hay justicia, hay escrache"), impreso sobre la parte superior de una fotografía que muestra una manifestación o marcha en medio de la cual se lee una pancarta que atraviesa lo que parece una calle con la leyenda "H.I.J.O.S."; la gráfica de esa portada, así, procura actualizar visualmente la apariencia misma de un escrache, desplazando a la vez la materia gráfica hacia las formas y formatos de la prensa y del volante, es decir del activismo[70].

El primer número de la publicación de la filial cordobesa incluye bajo el título "Arte y lucha" el relato de una fiesta que, tanto en lo que narra como en los registros de discurso y el léxico que usa, permite ver nuevamente la estética de mezcla que se condensa en el escrache:

> El 16 de septiembre se conmemoraron 20 años de la Noche de los Lápices y los HIJOS quisimos hacerlo con todo el aguante y la alegría de esos mismos pibes. [...] Entonces nos organizamos un "Super Canyengue" que tuvo por nombre "ARTE Y LUCHA".
>
> "Lunáticos" artistas se dieron cita en la Casa de los Trabajadores para deleitarnos durante una jornada de títeres, murgas, videos, pinturas y esculturas que adornaron el ambiente mientras nosotros bailábamos al son del alucinante musiquita de grupos bien grosos de nuestro rock´n roll cordobés como: Los Ego non fui, Los Rústicos, El Tundete Criollo y otros que los ángeles no traen a nuestra memoria.
>
> Hubo algún que otro percance que por suerte no hicieron que la calesita se detuviese, pero tuvimos que regalarle la sortija a un compañero de la facu de Plástica que lanzó las llamas un poquito más alto que su luna y se le incendiaron unas cuantas chapas.
>
> Al mismo le pedimos disculpas y todo nuestro agradecimiento retribuido en sendas pelucas [...][71].

También, entre los artículos de análisis o de opinión de las revistas, cuyos registros los ubicarían junto a los del testimonio o la de-

---

[70] En relación con estos aspectos se puede notar también el uso del comic y de la caricatura en varias entregas de Córdoba y Rosario.

[71] *H.I.J.O.S*, 1 / 1, Córdoba, noviembre de 1996, p. 5. La relación de la mezcla de retóricas de los HIJOS con la cultura del rock tiene un momento de especial condensación en el nombre y las letras de la banda musical "Actitud María Marta", formada por hijas de detenidos-desaparecidos; la banda participó, entre otros eventos sobresalientes, de los actos en la Plaza de Mayo de Buenos Aires en marzo de 1996 por el vigésimo aniversario del golpe militar del 24 de marzo.

nuncia, y que resultan motivados a veces por acontecimientos de cierta actualidad –por ejemplo, una huelga, o una citación judicial al genocida Alfredo Astiz–, se utilizan formas no solo provenientes de las poéticas de la revolución sino también de las culturas urbanas juveniles de los años noventa, esto es, las que más o menos se corresponden etariamente con la generación de los HIJOS[72]. La intermitencia de este tipo de elementos en las zonas más periodísticas de las revistas apunta a dos tipos de efectos: por una parte, deposita cierta confianza performativa de carácter rupturista en el uso de discursividades sociales orientadas a la fractura de las formas sociales del intercambio simbólico, ya que el rock de que se trata o la poetización de algunos bordes de los textos abandonan las formas del discurso ordenadas, es decir recuperables por la interlocución del otro al que se confrontan (lo que no significa que en estos momentos se pierda la orientación semántica principal de la enunciación de H.I.J.O.S., ya que la connotación del enunciado de fractura proveniente, por ejemplo, de la sintaxis del rock, queda siempre más o menos claramente sobredeterminada por la intencionalidad de confrontación ideológica y política de la *discursividad*); por otra parte, la intermitencia de bordes poetizados o de elementos de la cultura juvenil de los noventa en las prosas de denuncia y opinión representa, obviamente, una de las marcas de un movimiento inverso y complementario al de restitución de la herencia, es decir, un movimiento de transcodificación o de traducción de los sentidos de la rebelión a los códigos actuales, que los integrantes de H.I.J.O.S. compartirían con otros sujetos colectivos etariamente semejantes, como ejercicio de uno de los propósitos iniciales e identificatorios del colectivo: "transmitir" la memoria de la historia que han construido.

La narrativa de las revistas de H.I.J.O.S. se compone, así, como una discursividad de mezclas, cruces, convivencias y acoples de prácticas culturales diversas. Creo haber mostrado, sin embargo, que la conflictividad semiótica interna de esas mezclas es baja, porque la significación que se compone es siempre fuertemente funcional: la potencial divergencia y la proliferación de significados están casi siempre orientadas por una *política de sentido* capaz de aglutinar la polifonía relativa de las formas o su tendencia a diferir, fluir o escaparse. Indudablemente, la procedencia o la identidad cultural de las formas que ingresan, en las revistas y en el resto de las intervenciones, a la composición de la discursividad de H.I.J.O.S., apela a sensibilidades o competencias discursivas diferentes, es decir que tiende en cierta

---

[72] Véase, por ejemplo, la nota firmada por Rock Point, "¿Niño Gustavo o Astiz Alfredo?", *H.I.J.O.S.*, 3/3, La Plata, septiembre de 1998, p. 7.

medida (que de todos modos he tratado de no exagerar) a evitar la unificación retórica o estética del universo posible o más o menos imaginario de *lectores*. Pero tales sensibilidades resultan convocadas bajo la misma intencionalidad semántica, esto es, que sus posibilidades de significar se ajustan a una destinación muy excluyente y definida en lo ideológico; o dicho de otro modo, la pluralidad retórica y estética de la discursividad es una función del imperativo por "transmitir" e incluir en el ejercicio de la *instalación* a quienes no son familiares de las víctimas del genocidio. Por lo tanto, si intentásemos razonar la composición con esas formas diversas bajo la idea de negociación, esta no sería sino rara y marginalmente una negociación de sentidos en conflicto: en el uso de un repertorio cultural diverso, la discursividad de H.I.J.O.S. demanda lo que se le niega desde los sistemas de sentido dominantes –memoria y justicia–, y los demanda como *objetos no negociables*. De este modo, la política de sentido de las revistas procura excluirse de los términos de cualquier construcción procesal (transaccional) de contra-hegemonía, tanto como de cualquier posición móvil, híbrida, fragmentarista, en fuga o en tránsito (aunque eso no impida que las revistas razonen su propio discurso como "construcción" presente de representaciones). Esto la vuelve difícilmente reductible a las lógicas de resistencia que suelen razonarse como consentimiento, consenso o intercambio, tanto como de discutible asimilación a las lógicas de la llamada "subalternidad"[73]: su resistencia se construye por confrontación diametral respecto de posiciones más bien fijas, cuya inestabilización no parece contarse entre las estrategias de la discursividad. No se propone intervenir de un modo deconstructivo en el interior de la sintaxis del Orden, sino destituirlo semióticamente –es decir, en su decir y en la producción

---

[73] Al menos si entendemos esas lógicas en torno de la interferencia o la intervención intersticial en o desde el interior de las prácticas dominantes. Contra esta hipótesis podría argüirse que los HIJOS, como otros organismos de derechos humanos de parientes de las víctimas del terrorismo dictatorial, usan una estrategia subalterna o intersticial cuando demandan la aplicación del derecho penal de un tipo de Estado cuyas bases, por otra parte, discuten severamente desde concepciones revolucionarias. No obstante, parece obvio que allí, nociones como "subalternidad" no producen un saber novedoso acerca de ese sujeto sino que, más bien, reconceptualizan una circunstancia ya conocida y pensada, mientras seguirían sin dar cuenta del espesor confrontativo (*bélico* y abierto antes que negociador) que hemos señalado aquí. No obstante, sería posible analizar en qué medida el "escrache" y otras prácticas de los grupos de H.I.J.O.S, en tanto *acontecimientos* de frecuencia irregular e intervención intermitente, resultan susceptibles de una conceptualización que trabaje con nociones como las de irrupción, emergencia eventual u *ocurrencia*.

de *actos*–, ponerlo en crisis como desorden mediante una guerra abierta que incluye una crítica de lo dominante como ideología y una contra-construcción explícita de *verdad*, antes que por la escaramuza más o menos camaleónica, tránsfuga o pícara. Esta posición anti-intersticial, confrontativa o alternativista, que hemos intentado establecer en el análisis de la discursividad de las revistas, se expresa de modo repetido, por supuesto, en varios textos declarativos o programáticos de las publicaciones, y alcanza a proponer una advertencia contra el riesgo de que el sujeto H.I.J.O.S. y su discurso ingresen en alguna forma de uso o alianza estratégica con la lógica cultural del mercado identificada en las políticas de los medios de comunicación de masas y rechazada sin matices:

> Pretender encarar la problemática de los derechos humanos desde esta posición dentro de los grandes medios de comunicación resulta hoy, poco más que imposible. Los diarios, canales de TV y las radios con llegada masiva se encuentran indefectiblemente comprometidas con la lógica del mercado, que determina quién puede hablar y sobre todo de qué puede hablar.
>
> La edición de esta revista es, entonces, un intento más por afirmarnos en el marco de un tironeo constante por no ocupar el lugar que pretenden asignarnos los medios masivos de comunicación.
>
> Un aporte a la tarea diaria de la prensa alternativa [...] para la construcción de representaciones colectivas. [...] en el ámbito de las comunicaciones un decisivo campo de batalla[74].

De tal modo, la poética del sentido de las revistas de H.I.J.O.S. ofrecería, entre las prácticas sociales con que convive, no solo un filo inasimilable para las políticas de homogeneización cultural (para el caso de la Argentina, las políticas de olvido e impunidad como parte de las bases del giro neoliberal del Estado constitucional de la transición) sino también un punto de partida para revisar y discutir algunos de los nuevos encuadres teórico-ideológicos y algunas de las recientes epistemologías posdisciplinarias con que el pensamiento radicalizado procura darse nuevas estrategias de intervención. Sin que esto signifique ignorar lo irreductible de algunas diferencias que demandan tomas de posición definidas, quizá fuese posible ensayar

---

[74] "Editorial", *Pedro Rojas. Publicación Periódica de H.I.J.O.S.*, 1/1, Rosario, marzo de 1998, retiración de tapa. La cita alude directamente al modo en que, en efecto, los grandes medios de comunicación, y especialmente algunos de los grandes grupos televisivos, intentaron en distintos momentos y de muchas maneras incorporar la figura y el discurso de los HIJOS; y –es probable– también a cierto debate interno que esa mediatización pudo haber provocado en los grupos.

algunas apelaciones sobre el discurso crítico de los intelectuales a partir de contrastaciones como la que permiten las revistas de H.I.J.O.S.: por una parte, la conveniencia de recordar que los efectos de las formas –sean totalizantes o fragmentarias– serían *siempre* estratégicos y podrían, por tanto, divergir según diferentes sujetos y escenarios de uso; por otra parte, la presunción –si se quiere paradójica– de que tal vez resulte necesario un paso más de pluralización de las estrategias de resistencia y construcción de memoria, tendiente a incorporar tanto ciertas formas de la afirmación como ciertas subjetividades vinculadas de un modo nuevo o singular con los imaginarios de las izquierdas *ortodoxas* de los sesenta y setenta, un vínculo sin dudas muy diferente al que elaboraron las revistas de los intelectuales críticos durante las posdictaduras pero cuya productividad política y cultural presente no podría ser desestimada.

## *Una nota familiar*

En octubre del 2000, como resultado de un concurso, mi hermano Daniel fue designado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires para dirigir la pieza *Jugando con el general*, de César Genovesi. El drama muestra la relación entre un general septuagenario, ahora acosado por la prensa y por un juez, y su nieta, apropiada por él mientras dirigía un campo de concentración de la dictadura genocida durante los setenta. La nieta apropiada, Bernardita, hija de una detenida-desaparecida a quien el general mantuvo con vida hasta que dio a luz, conoce casi con certeza las circunstancias de su identidad, aunque ignora algunos detalles, y *a la vez* repite todo el tiempo amar a su abuelo-apropiador, y promete defenderlo ante la prensa y especialmente ante el juez, que la ha citado. En los días de la preparación de la puesta (en que discutí con el director algunos problemas estéticos *y* políticos de su trabajo) y a pocas semanas del estreno, la prensa argentina se ocupaba de algunos casos judiciales similares, en que presuntos hijos de desaparecidos se negaban a someterse a las pruebas de compatibilidad genética ordenadas por la justicia a fin de establecer la verdadera identidad biológica de los citados. Los problemas a los que se enfrentaba el director eran varios y diversos, pero entre los principales estaba precisamente cómo hacer que la puesta orientara la realización dramática del texto hacia la construcción de significaciones o efectos de recepción críticos, es decir no complacientes con ideologías cristalizadas que simplificaran el problema político y social que la obra trataba, pero *a la vez* no reaccionarios. La puesta, en resumen, no podía correr el riesgo de legitimar en lo más

mínimo la posición de los genocidas, pero tampoco el de resultar nada más que *políticamente correcta*. Eso significaba, sobre todo, que no debía asimilarse al discurso optimista y selectivo de ciertas acciones de propaganda de algunos organismos de familiares de las víctimas del terrorismo de Estado; pensábamos especialmente en el film de Eduardo Blastein, *Botín de guerra*, en que se recogen solo los testimonios de los hijos de desaparecidos cuyas historias concluyeron en el reencuentro con sus familias biológicas, y se excluyen todos los casos en que hasta los mismos afectados, aun ante la evidencia, rechazaron de manera completa o parcial las consecuencias del descubrimiento y hasta prefirieron seguir viviendo con sus apropiadores y con la identidad que estos les habían fraguado. En el curso de esas discusiones, mantuvimos algún contacto con integrantes de HIJOS, y comprobamos que ese mismo conflicto de interpretaciones (digamos, la optimista y la crítica) no era ajeno a su propio debate interno, aunque tal conflicto emergiese apenas en las principales iniciativas públicas de la agrupación.

Reseño este episodio porque permite ver precisamente hasta qué punto, en nuestro sentido común cultural, la relación entre imaginación artística e historia del horror está no solo atada a fuertes mandatos políticos (imperativos de interpretación cristalizada en retóricas que se toman como garantes del sentido) sino también a su permanente puesta en cuestión. Y porque el caso muestra que esa puesta en cuestión también ha sido construida en tradiciones artísticas o literarias que pueden activarse para mantenerla y renovarla (al iniciarse los ensayos, por ejemplo, el elenco de *Jugando con el general* vio y discutió la película de Liliana Cavani, *Portero de noche*, y el documental uruguayo *Por esos ojos*, que se ocupa del caso de Mariana Zafaroni Islas, una hija de desaparecidos que rechazó de manera enfática la posibilidad de recuperar su identidad); es decir, porque este y tantos otros episodios muestran que se trata de un terreno de intervención –crítica, artística y cultural– en el que estamos construyendo significaciones, es decir un terreno contencioso y heterogéneo en el que nuestra iniciativa puede superar la tentación de adjudicar el mayor grado de legitimidad o de verdad (histórica, estética o moral) a una sola clase de discurso sobre el pasado.

# La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)

## *Modos de leer, modos de narrar el horror*

Desde la publicación en 1980 de novelas como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, pero especialmente desde la reinstauración del régimen constitucional a fines de 1983, la crítica literaria y cultural universitaria comenzó a interrogar los vínculos entre literatura argentina y experiencia histórica, en términos de un debate acerca de los modos de narrar *el horror* de la *historia* reciente[1]. En el registro de lo que ya apunté para el caso de *Punto de vista*, algunas de esas indagaciones creyeron distinguir en ciertos segmentos de la *alta* literatura y especialmente de la narrativa escrita o publicada durante la dictadura, el predominio de formas de representación *oblicuas* y fragmentarias: las ficciones refractaban la experiencia del terrorismo de Estado y sus efectos mediante estrategias de reescritura (cita, montaje, parodia, etc.), de ciframiento más o menos alegórico, o mediante el trabajo textual con lo no dicho (el vacío, el silencio, la incompletud o la destotalización del sentido y de la representación); la narrativa argentina de la dictadura refuncionalizaba así, en un contexto marcado por la censura y por la represión física y cultural, las poéticas experimentalistas o antirrealistas emergentes entre los sesenta y los setenta (no indago aquí cuánto de *mera* operación de lectura tendrían esos modos de

---

[1] Véanse especialmente AAVV, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987; y Sosnowski, Saúl, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988.

leer la literatura escrita durante “el Proceso”, que –como suele suceder con los ejercicios de lectura de *lo no dicho*– no evitarían del todo la atribución de sentidos posteriormente construidos o buscados). Paralelamente, las políticas del relato de otros discursos sociales –en especial las subjetividades políticas radicalizadas, los organismos de Derechos Humanos, los medios de comunicación de masas, y los proliferantes géneros del testimonio que esas voces ponían en circulación– eran caracterizadas desde cierta crítica universitaria, según veíamos antes, como totalizaciones de sentido reproductivas tendientes a obturar la semiosis social sobre el pasado en la narratividad clausurada del mito. Ahora bien: entre 1995 y 1996, estas controversias toman un nuevo impulso, conectado visiblemente con algunos cambios y algunos hechos históricos que (como sugieren otras investigaciones[2]) dieron inicio a una nueva fase de la posdictadura. Por una parte, los medios de comunicación de masas y algunas voces de ex represores o de jefes militares registraron como convicción social los efectos de las leyes de impunidad y de los indultos a los exterminadores, interviniendo con nuevos relatos de los hechos de fuerte impacto mediático: en 1994 los genocidas de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) Juan Carlos Rolón y Antonio Pernías admitieron ante el Senado de la Nación que el secuestro, la tortura y el asesinato habían sido órdenes superiores ejecutadas por ellos y por el resto del personal de la marina de guerra; en 1995, Horacio Verbitsky daba a conocer en *El vuelo* las similares y más detalladas confesiones de ex capitán de corbeta Adolfo Scilingo, que tras la publicación del libro comenzó a repetirlas por televisión. Las declaraciones de Scilingo parecían trazar un corte con la doxa hegemónica previa, la del *Nunca más,* no solo porque rompían el mandato del secreto militar y divergían de su discurso público hasta ese momento, sino además porque proponían una continuidad entre la subordinación de los uniformados a las órdenes ilegales de sus superiores y el consentimiento de “gran parte de la población” a “la barbaridad que se estaba haciendo”. Ese mismo año, el comandante en jefe del Ejército Martín Balza, también por televisión, pretendió que pasara

---

[2] Véase Sonderéguer, María, “Historia y memoria en los relatos del pasado reciente”, en Vázquez, María Celia y Pastormerlo, Sergio (comps.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 355-389; María Dolores Béjar en la serie “Dossier Educación y Memoria” que se publica con la revista *Puentes* de la Comisión Provincial por la Memoria de la provincia de Buenos Aires, y Sandra Raggio en su proyecto de tesis de maestría (inédito) proponen una periodización cuya última “fase”, que denominan “de la Memoria”, se inicia en 1995 con la confesiones del ex oficial de la Armada Adolfo Scilingo y otros de los sucesos que mencionamos aquí.

por "autocrítica" el blanqueo retóricamente condenatorio de las atrocidades cometidas por los suyos[3]; a la vez, mientras la movilización social y cultural sobre el problema se acrecentaba en torno del vigésimo aniversario del golpe de Estado genocida[4], el mercado editorial daba cauce a una copiosa nueva serie de relatos y testimonios de "los setenta", en que retomaban la palabra numerosas voces de ex militantes de las organizaciones políticas radicalizadas de aquel pasado, ahora menos para narrar su memoria como sobrevivientes de los campos de concentración o del exilio, que para volver sobre la agitada experiencia de los años previos al golpe de 1976[5]; durante ese mismo bienio de 1995-1996, surgía también la red nacional de agrupaciones de HIJOS de detenidos-desaparecidos, que –como propuse antes– introducía una flexión inédita en los modos de rememoración, ya que ponía en la escena del debate a sujetos cultural y etariamente muy diferentes de los que hasta el momento habían tomado la palabra, involucrados en los hechos por el despojo de la identidad que habían sufrido y que procuraban reconstruir en el presente de sus intervenciones. Fue en ese momento nuevo y confuso cuando se publicaron las novelas *Villa* de Luis Gusmán, y *El fin de la historia* de Liliana Heker[6].

---

[3] Verbitsky, Horacio, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995. Este tipo de declaraciones parecía, como sugiero, encontrar su condición de posibilidad en la clausura de los juicios a ex represores en los tribunales civiles, esto es, al hecho de que las confesiones no tenían ahora consecuencias penales. A la vez, forman parte de nuevas condiciones de discursividad social sobre el tema; durante el período previo, entre 1984 y 1990, las posibilidades del relato social sobre la dictadura estaban fuertemente limitadas por dos circunstancias: por una parte, la conjetura –alentada por una sencilla y sensata predictibilidad histórica– de que el ciclo constitucional recientemente repuesto volviese a ser interrumpido por un nuevo golpe militar; por otra, el argumento jurídico que, en los tribunales y a ojos de la opinión pública, permitiría juzgar y condenar a los genocidas: sus víctimas habían sido secuestradas, torturadas y asesinadas en estado jurídico de inocencia, es decir sin que mediara juicio previo alguno (con lo cual, cualquier referencia a la vinculación de algunas con organizaciones políticas ilegales armadas quedaba del lado de los argumentos del terrorismo militar).

[4] Ese clima de movilización desembocó en dos actos multitudinarios en Plaza de Mayo, el sábado 23 y el domingo 24 de marzo de 1996, a los que en años posteriores suele hacerse referencia con la figura de "la plaza de los 20 años" (es decir el vigésimo aniversario del golpe del 24 de marzo de 1976).

[5] Entre los más destacados se cuentan los tres tomos de *La voluntad* a que ya hicimos referencia, compilados por Eduardo Anguita y Martín Caparrós, el primero de los cuales se editó en marzo de 1997 (Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria argentina 1966-1973*, Buenos Aires, Norma, 1997).

[6] Gusmán, Luis, *Villa*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995; Heker, Liliana, *El fin de la historia*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

En la segunda, una detenida-desaparecida se enamora de su torturador y se convierte en colaboradora de sus verdugos[7]. En *Villa*, el narrador es un médico que pasa de empleado del Ministerio de Bienestar Social a integrante de los comandos de exterminio del lopezreguismo primero y de la dictadura más tarde: la novela, atravesada por el tópico recurrente del *vuelo*, imagina el habla de un partícipe civil directo del terror de Estado, y lo hace en esa primera persona de la intimidad y de las jergas privadas del aparato genocida, pero a su vez –como ha subrayado Jorge Panesi– complejiza el problema del consentimiento civil mediante la narración de un sujeto servil constituido en el miedo y por el miedo[8].

## *A quién darle la palabra*

Por supuesto, no creo que se pueda establecer vinculaciones simples, causalidades unilineales o analogías nítidas entre estos datos, o entre algunos de esos hechos y determinados cambios en el campo de los discursos sociales sobre el terrorismo de Estado. Sin embargo, no parece aventurado tomarlos como punto de partida para conjeturar un contexto con rasgos específicos, respecto del cual es posible ensayar algunas aproximaciones.

La primera es una hipótesis de periodización muy sencilla: hacia mediados de los años noventa podría registrarse la emergencia de nuevas narrativas de la memoria del horror, distinguibles de una fase anterior, la signada por el informe *Nunca más* de la CONADEP y por el juicio a las juntas militares de 1985[9]; es posible explorar esas

---

[7] Vuelvo más adelante sobre esta novela de Heker.

[8] Panesi, Jorge, "Villa, o médico da memória", en Luis Gusmán, *Villa,* San Pablo, Editora Iluminuras, 2001. Traducción al portugués de Magali de Lourdes Pedro, pp. 187-198.

[9] A la luz de esta hipótesis se podría revisar la periodización que propone María Teresa Gramuglio, quien incluye las novelas de Gusmán y de Kohan que analizo a continuación en una fase que se abriría tras el "corte abrupto" de la investigación de la CONADEP y del juicio a las juntas (Gramuglio, María Teresa, "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar", *Punto de vista,* 25 / 74, Buenos Aires, diciembre de 2002, pp. 9-14). En cambio, sería posible discutir y complejizar la hipótesis a partir de lo que propusimos con Margarita Merbilhaá en torno de *Glosa* pero sobre todo de *Lo imborrable,* la novela de 1993 de Juan José Saer (Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita, "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Drucaroff, Elsa (dir. del vol.), *La narración gana la partid,* tomo 11 de Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina,* Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 321-343).

nuevas narrativas tanto en el género de los "testimonios", como en una serie de novelas. Para ensayar una organización del corpus, se puede comenzar por ubicar en su centro algunos títulos: *Villa* y *Ni muerto has perdido tu nombre,* de Gusmán, y *Dos veces junio* de Martín Kohan; a partir de esos títulos es posible conjeturar un modelo provisorio de descripción, para contrastarlo con otras novelas y establecer entonces cuánto convenga diversificar y, tal vez, descronologizar la hipótesis de periodización (entre otras, la última de Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*, a la que me refiero más adelante; la ya mencionada *Calle de las Escuelas Nº 13* de Martín Prieto; *Los planetas* de Sergio Chejfec)[10]. Tomando el corpus inicial, es posible pensar en una *nueva novelística sobre la dictadura* que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos, identificados *grosso modo* en las novelas de Piglia y Saer citadas: ahora (desde –digamos– *Villa* en adelante) lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas a las que los circuitos de lectura más o menos consagratoria concedieron importancia procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*; no obstante, parece necesario anotar que tanto los registros de los narradores como las construcciones de trama, por más que remitan a cierto impulso *realista* o *literal* respecto de lo representado, tienen poco de "prosa diáfana" o de relato *lineal*. A la vez, los escritores de algunos de estos textos han manifestado que se proponían componer un verosímil que *despojara* la representación de literaturidad o de *esteticidad* con arreglo a cierta prevención moral respecto de dos riesgos ideológicos: el de lo que podríamos llamar los efectos de *belleza*, es decir los riesgos de abrir, en novelas que intentan narrar *nada menos que eso,* itinerarios de lectura conducentes a la fruición o el placer; y el riesgo (menos explicitado en las declaraciones pero visible) de una moral de género, la moral del realismo, que estas

---

[10] Gusmán, Luis, *Ni muerto has perdido tu nombre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002; Kohan, Martín, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002; Gamerro, Carlos, *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2002; Chejfec, Sergio, *Los planetas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999. Un dato por lo menos digno de mención es el hecho de que tres de las novelas del corpus que mayores familiaridades presentan entre sí (la segunda de Gusmán, la de Kohan y la de Gamerro) se hayan publicado durante 2002, cuando también se editó el libro de Hugo Vezzetti, *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, *op. cit.*, que Gramuglio cita en relación con su idea del "corte" de 1984-1985. En un trabajo anterior me referí al interés del libro de Vezzetti respecto de la atención cultural hacia el consentimiento de la población con las políticas del exterminio dictatorial ("La voluntad democrática", *op. cit.*).

novelas retoman parcialmente en la invención de las hablas de narradores o de personajes, y cuya tradición arrastra un lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido; esa moral contra los peligros de embellecer el horror o de ponerlo en boca de un sujeto que sabe, se vincula al hecho de que en algunas de estas novelas se construyen puntos de vista narrativos que imaginan las voces de los represores o de sus cómplices directos en contextos de enunciación endógenos o privados, muy diferentes por tanto de los que se les conocían por sus discursos públicos (es decir los del discurso propagandístico de la dictadura primero, los de sus defensores en juicio o sus apologistas mediáticos luego): la novela argentina imagina ahora, con una intensidad y una focalización antes no ensayada, las hablas privadas de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, en las metódicas sesiones de tormento, en las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel, en la sórdida sociabilidad militar o la vida familiar; o también, los efectos más recientes de la impunidad, el detalle del "modus operandi" remanente del escalón más bajo de la llamada "mano de obra desocupada"; las dos constricciones narrativas que señalé se conectan además con la insistencia de estos relatos en el problema de las diversas formas y grados de contigüidad entre aquellas voces y las de (para ponerlo en términos de un debate ya tan clásico como controvertido) los *argentinos ordinarios* que colaboraron, consintieron, o callaron y prefirieron olvidar (el efecto de esa construcción de contigüidad es la representación del mundo social del terror como un espacio en que se han disuelto dicotomías del tipo criminal / inocente, normalidad / patología o normalidad / monstruosidad: el riesgo, así, no deja de abrirse, aunque resulte finalmente funcional a la *moraleja*).

Es posible que la eficacia de *Villa* para configurar estos dilemas en los modos de composición del relato se destaque respecto del resto del corpus. Por una parte, el personaje narrador refuncionaliza la tradición borgeana de la duplicidad, de la figura del agente doble y del infame en que conviven las condiciones de la víctima y del victimario; en relación con el contexto histórico en que la repone, es innegable que la operación está destinada a perturbarnos y descalabrar severamente ciertas certidumbres morales de la versión de la historia hegemónica en los ochenta: por momentos, Villa, que no tiene rango militar ni policial, podría ser cualquiera de nosotros, un "argentino ordinario"; resuena así en sus vacilaciones, en la resignación pusilánime y cobarde con que se entrega al *compromiso* de ese "juego peligroso" en que ha quedado *cercado*, el momento de verdad de las declaraciones de Scilingo que el sentido común de la

moral democrática no hubiese querido escuchar. Por otra parte, sin embargo, la novela prevé –sin distracciones ni ambigüedades definitivas– un efecto moral inequívoco: es Villa y no otro personaje quien imagina, actúa y narra del modo en que lo hace para que, aun si alcanzamos en algún momento a vernos en él como en un espejo, finalmente sepamos que Villa es menos que nosotros, que es definitivamente peor que nosotros, y nos repugne más de lo que alcanza a atemorizarnos. Dicho en otros términos: tal vez porque no ha sido imaginado por, digamos, un alemán, o por cualquier otro extranjero; tal vez, además, porque la circunstancia histórica de que ningún criminal de la dictadura haya ido a parar al patíbulo resulte decisiva, Villa no es, no podríamos esperar que fuese, el Otto Dietrich zur Linde del "Detsches Requiem" de Borges[11]. "En *Villa* –ha dicho Gusmán– el personaje más difícil no era Villa, era un Coronel a quien me costaba hacerlo hablar. Se me hacía demasiado bueno, o demasiado poco comprometido y me costaba mucho, desde el punto de vista ético"[12].

## *Casi uno de ellos*

*Ni muerto has perdido tu nombre* (publicada en 2002 como segunda entrega de una trilogía iniciada con *Villa*) es una novela de intriga, con un dibujo de trama próximo al género policial. Tras la muerte de sus abuelos, Federico Santoro inicia la búsqueda de los restos de la memoria de sus padres desaparecidos; su abuela le ha dejado apenas un vaticinio con un nombre ("Un día va a venir Ana Botero y te va a contar lo que pasó"), y el título de propiedad de una chacra en Tala, de la que Ana Botero se lo llevó casi recién nacido, antes de que los

---

[11] Borges, Jorge Luis, "Deutsches Requiem", en *El Aleph*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 576-581.

[12] Rovner, Jonathan, "Dr. Jekyll y Mr. Hide. Entrevista a Luis Gusmán", en *Radar libros*, *Página/12*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 2002, p. 8. Como me sugirió Annick Louis, para no simplificar sería necesario advertir que el cuento de Borges no es un relato realista; también es posible conjeturar, no obstante, que la tradición que inicia el cuento deja abierta la posibilidad de su flexión realista, tal como nota Gusmán al referirse a la posibilidad, perturbadora pero concebible, de hacer hablar al coronel. Por otra parte, también cabe preguntarse si Gusmán puede sostener en *Villa* el verosímil *serio* que la novela se propone construir: cómo *se soporta*, por ejemplo, que Villa asesine a su ex novia –en una especie de eutanasia obligada– sin que la lectura resulte desplazada a la experiencia de un grotesco que parece no deliberado, es decir completamente ajeno al *gusto* de la novela o, si se quiere, estéticamente inaceptable o *poco serio*.

exterminadores dieran con sus padres, refugiados allí junto con Íñigo, un ex marido de Ana. Mientras, la mujer comienza a ser extorsionada por Varelita, el torturador que hace veinte años la secuestró y que antes de empujarla al exilio pudo hacerle creer que, narcotizada, era ella quien había *cantado* el dato del lugar donde se escondían Íñigo y los padres de Santoro. Varelita tiene ahora una carta, pronuncia un nombre y miente un lugar donde ese tercer desaparecido, dice, está vivo, internado con otro nombre en un manicomio. Sabe que el miedo y la culpa de Ana le impedirán denunciarlo y la obligarán a pagar lo que pida y a imponerse la esperanza de que lo imposible pueda ser cierto. Ana Botero –que no se llama así pero, como sabe Varelita, es el nombre de guerra que Íñigo le inventó por unos días– emprende la busca inútil de Pablo Díaz, el nombre de sobrevida que el extorsionador inventa para Íñigo. Tras confirmar la macabra estafa, Ana ha recobrado la necesidad de saber todo lo callado y va al reencuentro de Federico. Tala los verá juntos, buscando nombres y rastros del pasado, y provocando el reencuentro forzado y fatal de Varelita con su ex socio en el exterminio, Varela (que ahora se llama Aguirre y que vive en la chacra de los Santoro, apropiada como botín de guerra). La forma de la narración, por su parte, nos permite saber siempre, de un modo mucho más nítido que en *Villa*, a quién debemos temer o despreciar, a quién compadecer[13].

En *Ni muerto has perdido tu nombre*, lo olvidado y lo callado de la historia de la represión forman parte de lo que se narra –de las condiciones de los personajes y sus biografías, digamos– pero parece casi completamente ausente de los modos de narrar: estos, en cambio, explicitan las situaciones más atroces con una economía de la nominación y la descripción que Gusmán ha presentado en una entrevista como la “escritura sin estilo” de “un narrador casi neutro”, resultado –dice– de “un ejercicio casi flaubertiano”. Aunque no siempre lo logre en *Ni muerto has perdido tu nombre*, Gusmán ha declarado con nitidez que ese narrador que buscó para la novela venía *exigido* por

---

[13] Hay, no obstante, una estrategia narrativa que conviene por lo menos advertir, relevante si se tiene presente el título de la novela, precisamente la estrategia de los nombres falsos, pseudónimos o alias: Pablo Díaz es el nombre del más conocido de los sobrevivientes de la llamada “Noche de los lápices” (un grupo de estudiantes secundarios detenidos-desaparecidos en La Plata en 1977); “Varela Varelita” es el bar en que desayunaba regularmente Carlos “Chacho” Álvarez, principal dirigente argentino de la centroizquierda democrática de los noventa y vicepresidente de la nación entre 1999 y 2001. En esos detalles de la novela, sin embargo, el ejercicio de la ironía y del humor macabro queda constreñido al discurso de los victimarios.

"la temática": había que "evitar la moraleja", "ser muy cuidadoso con los adjetivos", "evitar el estilo propio", componer "una novela de pura trama", como el único modo aceptable de "contar la historia del presente desde el punto de vista de este personaje de la dictadura, tan miserable"[14].

Martín Kohan se ha manifestado de un modo semejante respecto de *Dos veces junio*, una novela explícitamente conectada con *Villa* desde una cita en el epígrafe y por varios puntos de reescritura. Ha dicho Kohan:

> busqué un tema que me obligara –yo diría moralmente– a otro registro, que me planteara ese desafío narrativo. [La novela] Nació del problema de cómo trabajar el tema de la dictadura militar eludiendo el testimonio realista, la visión de las víctimas, el toque reivindicativo. [...] En la resolución mía del tipo de narrador, la idea es que fuera un narrador atrozmente amoral. Obviamente, eso admite una lectura moral posterior; pero esa carga yo quería generarla como reacción de lectura, nunca en la escritura. [...] toda la narración está a cargo de ese narrador neutro[15].

Pero lo cierto es que *no toda* la narración de *Dos veces junio* está a cargo de ese amoral. El narrador principal de la novela es un soldado conscripto a quien le ha tocado en suerte servir como chofer de un oficial médico, el doctor Mesiano. La noche de la derrota del seleccionado nacional de fútbol frente a su par italiano, durante el campeonato mundial de 1978, el narrador debe dar con Mesiano para avisarle que desde un campo de concentración requieren de su asesoramiento para decidir si es posible torturar a un recién nacido cuya madre no cede a los tormentos y calla. Durante el relato, el narrador se limita a acatar, obedecer y, con la conformidad y la discreción retórica del subalterno que se complace en el deber cumplido y en su celo de la norma, reproduce una versión de los hechos en los que ha participado que suena para sí misma casi neutral: tras dictaminar que el bebé no pesa lo suficiente para torturarlo en procura de la confesión de su madre secuestrada y agonizante, Mesiano robará el niño para entregarlo a su hermana, cuatro años antes de que su propio hijo muera en la guerra de Malvinas. Así, el narrador inventado por la novela trabaja contra los códigos admisibles de la verosimilitud pero no contra la ilusión referencial: ese narrador es imposible, es imposible que un personaje como ese narre, y es imposible que narre eso; pero, al mismo tiempo, del habla del que narra resulta la

---

14 Rovner, Jonathan, "Dr. Jekyll y Mr. Hide. Entrevista a Luis Gusmán", *op. cit.*

15 Kohan, Martín, "Dos veces Kohan", entrevista en <www.literama.net/entrevistas>, octubre de 2002.

representación aterradora de una mentalidad histórica y presente, con una clase de efecto *realista* ante el cual únicamente esa mentalidad y solo ella podría mostrarse, como sucede en el relato, imperturbable. Ese punto de vista narrativo –el de un otro histórico que querríamos imposible y que, como advierte la novela, sigue a nuestro lado– quiere mostrarnos que sí es posible narrar *literalmente* la mera facticidad de la ejecución concreta del secuestro masivo, la tortura, la desaparición y el robo de bebés metódica y cuidadosamente calculados. Hay entre nosotros, nos recuerda la novela por la forma de su voz, una mirada que pudo ver así los hechos, un sujeto capaz de narrarlos de ese modo, es decir desde la mera moral de la eficacia del método, y que por eso los produjo.

Sin embargo, mediante el modo de construir y disponer la trama, la novela de Kohan va organizando las contigüidades de una figuración del horror *artísticamente controlada*; quiero decir que en la composición resulta muy visible la voluntad constructiva de la escritura, que por encima del nivel del narrador personaje (digamos, en ese espacio de operaciones entre el texto y cierto lector previsto en sus líneas) enfatiza una línea dominante de sentido; el recurso no es simple, pero se trata no obstante de una variación trabajosa de la garantía semántica: me refiero a la repetición, que la novela prodiga mediante un sistema de simetrías figurativas y de paralelismos entre isotopías bien distinguibles y que resulta subrayada, además, por lo que María Teresa Gramuglio llamó, para describir la forma de este relato, "una serie de restricciones voluntarias" ejecutadas sobre una "organización férrea de la sintaxis narrativa"[16]. Por una parte, la voz del narrador principal se alterna con breves fragmentos sobre fútbol; algunos reproducen el tono triunfal o nacionalista de las transmisiones radiales; otros, una especie de manual de estrategia de campo que hace del deporte un sucedáneo de la guerra (artilleros, ataques, defensas, flancos, maniobras, tiros); otros repiten según distintas variables la formación de la selección argentina de 1978 ("con especial atención a" sus pesos, clubes de procedencia, estaturas, números de camiseta, fechas de nacimiento); todos quedan conjugados, así, con el discurso delirante de Mesiano sobre la historia argentina, con el discurso del soldado narrador sobre la "ciencia" médica que admira en su jefe y, sobre todo, con la obsesión de orden numérico que recorre todo el relato; desde los títulos de cada capítulo, todo en *Dos veces junio* es organización disciplinada por el cálculo y todo se mide, se numera y se lista: cantidades de espectadores en el estadio, de pobla-

---

[16] Gramuglio, María Teresa, "Políticas del decir y formas de la ficción", *op. cit.*, p. 13.

dores en el país, nóminas de próceres o de caídos en combate; edades, pesos, estaturas, pulsaciones, latidos, contracciones, orgasmos, horas diarias frente al televisor, límites y resistencias; fechas, horarios, citas; distancias, domicilios, zonas, jurisdicciones; teléfonos, modelos de autos, líneas de colectivos, goles a favor, goles en contra, derrotas consecutivas. El tono casi nunca perturbado del narrador se exorbita, así, en los márgenes textuales de su voz, allí donde es imposible no leer la arquitectura narrativa deliberada de otra subjetividad, de la cual proviene el énfasis en esa pulsión por el sistema, la rutina y la norma, que oficia de férrea moral de los personajes: se trata de "poner orden en los acontecimientos" con el rigor disciplinado de otro lugar común, el de los engranajes y la máquina, repetido en el habla de este narrador que todo lo cuantifica.

Esa constelación de contigüidades con que la novela ratifica o vuelve a figurar a su manera una versión del pasado se completa en las referencias y escenas sexuales, ubicadas sobre todo cuando Mesiano pretende "salvar la noche" de la derrota futbolística ante Italia llevando de putas a su hijo y al narrador. Como es de esperar, aquí el sexo es memorable cuando lo que se disfruta es la dominación violenta de la víctima (y cuando se la puede cuantificar en "la cifra mítica", la irrepetible "marca" de cinco orgasmos masculinos al hilo). Todos los encuentros sexuales de la historia son violaciones, pero solo aparecen narrados los que de una u otra forma son violaciones o violencias sexuales fingidas (el narrador le pide a la prostituta que le ha tocado en suerte, y a la que ha maniatado, que finja "el disgusto y el horror", y ella sabe responderle "me estás matando, mi soldadito", mentándolo así con el mismo vocativo de posesión con que lo ha llamado su madre, lágrimas mediante, el día en que fuera sorteado para la conscripción; también fingen violaciones las actrices de las películas pornográficas que se proyectan en las habitaciones del hotel donde se encuentran); las únicas violaciones no fingidas, es decir las que podrá sufrir la secuestrada aun después de las torturas y del parto, se anuncian pero no se narran. Mediante ese contrapunto, la novela figura una grieta en el imaginario del exterminio: el peligroso e inevitable parentesco entre silencio y fingimiento. Tal como le aconseja su padre antes de su incorporación al ejército, el narrador finge casi todo el tiempo que ignora, da la razón al superior y, sobre todo, calla. Sabe que ese autocontrol forma parte del método que asegura el funcionamiento del sistema. Pero la parturienta prisionera también calla, aunque no pueda fingir que no sabe, y no hay manera de hacerla hablar. El único ante cuya presencia la mujer agonizante toma la palabra es el narrador (el único que no podría violarla, el que para violar precisa que la prostituta, cuyo ofi-

cio es el fingimiento, finja que accede a fingir). Mientras espera a que Mesiano resuelva el dilema por el que ha sido consultado, solo en un pasillo de la mazmorra, el narrador es interpelado desde el interior de una celda por el murmullo de la voz de la madre secuestrada, que por alguna razón ha advertido que se trata de un conscripto, y supone por tanto que podría "no ser uno de ellos"; ahora bien: el íntimo discurrir de este personaje femenino ya ha irrumpido en el texto mediante intervenciones fragmentarias en estilo indirecto, operando en la narración un contraste extremo que ha cortado el registro predominante instalado por el narrador principal; por esa voz marginal y divergente ya sabemos que ella "pensó un nombre por si había nacido varón, y otro nombre por si había nacido mujer, sin saber si esos nombres quedarían *o serían despojados*" (p. 24; subrayado nuestro); sabemos que "se obligó a no creer que en ese lugar podía haber alguien que cuidara de ella" (p. 36); sabemos que es ella la que piensa que "Casi no le quedaba cuerpo donde pudiesen matarla" y otras cosas que, dice el texto, le pasaron "confusamente por la cabeza" (p. 53); esa voz, entonces, es el lugar donde *una perspectiva* que no es la del narrador principal se desplaza al nivel de la narración y reasegura una interpretación para que la novela no se torne política ni moralmente inaceptable. En los fragmentos de la discusión crispada y secreta que mantienen el soldado y la víctima en la noche del chupadero, el primero no quiere saber y, entre injurias, la insta una y otra vez a callarse; ella, en cambio, insiste en que él lo sepa todo y repite, bajo la forma de un aserto, lo que suena más bien a interrogación y es un ruego no fingido, por más que sepamos que no es cierto: "Vos no sos uno de ellos". Mucho más adelante, sobre el final de la novela, sabremos que la mujer le ha hecho saber al narrador, además de un número telefónico, un nombre; no alguno de los que calló ante los torturadores, sino el que eligió para su hijo[17]. El narrador, que ya es *casi* "uno de ellos", sabrá callar lo que ahora solo él sabe pero no ha olvidado. Y digo "casi" porque el soldado que narra *Dos veces junio* mantiene esa minúscula pero decisiva diferencia con sus amos del principio al fin del relato: aun si manifiesta inequívocamente que desea igualar a su jefe, está obligado –por lo que sabe– a hacer trampas y a ocultarlas: su intromisión sobre la ignorancia ortográfica de sus superiores, en el inicio[18];

---

[17] En la segunda y última parte de la novela, "TREINTA DEL SEIS (EPÍLOGO)", capítulo "Seis", parágrafo "IX" es el "yo" del narrador personaje quien sabe para sí que el niño a quien sus apropiadores llaman "Antonio", "se llama Guillermo" (p. 178).

[18] Nadie sabrá que el narrador ha corregido subrepticiamente la frase que encuentra en el cuaderno de comunicaciones de la unidad militar donde

una conversación prohibida con la rea y un nombre secreto, sobre el final.

Estas opciones de la invención de Kohan, que retoman el esquema básico de *Villa*, resultan, a mi modo de ver, decisivas: que el narrador esté, como Villa, en el margen, es decir que no sea la voz del doctor Mesiano la que sostenga la narración como no es la de un mesiánico militar del exterminio la que sostiene el relato de Gusmán, hace posible precisamente la intervención clave de esa otra voz, de la voz de esa otra. También en *Villa*, la víctima del secuestro y la tortura con que se encuentra el narrador es una mujer; en las dos novelas –y en virtud de esa clase de narrador que proponen– la víctima habla, y lo hace en segunda persona para rogar alguna forma de salvación; las dos novelas inscriben con el mismo clisé –ser o no ser "uno de ellos"– el malentendido o la conjetura que da lugar a ese diálogo secreto e imposible[19].

Lo que Kohan llama "lectura moral posterior" no está, así, fuera del relato, y ni siquiera sólo en la instancia de cierto lector previsto o postulado en la composición; lo está también en la presencia decisiva de esa otra narradora cuyas interferencias son puntadas inequívocas de orientación interpretativa.

La poética de estos novelistas, así, procura componer figuraciones del horror retóricamente no reproductivas; pero los efectos de turbación que abren, mediante la incertidumbre de esa memoria equívoca que comienzan a explorar, se compensan en el propósito, también fijado en las formas del relato, de conducir el discurrir de la memoria sobre el itinerario de certidumbres disponibles. Por supuesto, ese propósito, lejos de resolver la pregunta acerca de cómo narrar semejante experiencia, hace de estas novelas un terreno de conflictos retóricos, estéticos e ideológicos que queda abierto. En este sentido, y de manera análoga a los modos predominantes en que se las lee y discute, estas poéticas de la narración del horror seguirían sujetas al dilema *palabra bella / palabra justa*, y por tanto, a la constelación de creencias que en el campo de la cultura crítica y modernista hasta, por lo menos, los años sesenta y setenta, tabulaba los modos posibles de pensar conexiones entre literatura y experiencia histórica colectiva. Me refiero a una vinculación con el dilema que no ha podido

---

presta servicios, destinada a Mesiano, y transcripta de una comunicación telefónica por un suboficial: "¿A qué edad se puede empesar a torturar a un niño"? (Kohan, Martín, *Dos veces junio*, *op. cit.*, p. 11).

[19] Villa se pregunta cómo la secuestrada agonizante "podía haber pensado que yo no era uno de ellos" (Gusmán, Luis, *Villa*, *op. cit.*, p. 162). No me detengo en varios otros puntos de *Villa* que Kohan rescribe o utiliza de diversas maneras en su novela.

resolverlo ni abandonarlo, pero que –por supuesto– tampoco es su mera repetición. Discutiendo sobre estos problemas, alguien me propuso la siguiente pregunta: ¿quién escribirá *El fiord* de la dictadura? La ocurrencia, por supuesto, parece destinada a señalar los límites, las constricciones, los cálculos y los controles que se impone el tipo de novelas que estoy considerando, sobre el muy discutible supuesto de que un relato tan *arquitectónico* o estructurado como el de Osvaldo Lamborghini se entregaría no obstante a un discurrir ideológicamente no controlado de la memoria de la experiencia de la violencia política (lo que le permitiría fugar de la moral alegórica y teleológica de la narratividad moderna). Pero es probable que la fuerza provocativa de la pregunta sobre Lamborghini esté, sobre todo, en su irreductible anacronismo: para el sentido común cultural de los lectores posibles de *El fiord* en los umbrales de los setenta, el extremo inimaginable del ejercicio de la violencia política sobre los cuerpos está en el texto de Lamborghini *antes que* en la experiencia histórica a la cual el relato le prefigura su propio horizonte exorbitado. En el caso de estas novelas se daría, en cambio, la relación inversa: la convicción cultural de que *eso que en efecto sucedió* será siempre excesivo respecto de cualquier lengua narrativa que intente decirlo, funciona como un mandato inapelable. En este sentido, la idea misma de un "*fiord* de la dictadura" podría sonar incluso como una variante del tópico de la banalización, la trivialización o la ingenuización del mal. Dicho en otros términos, las expectativas que pudiéramos alentar para el futuro más o menos próximo de la literatura argentina a la luz de estas novelas parecen confrontarse con los mismos límites que demarcan la memoria cultural y social presente acerca del pasado del horror dictatorial. Podríamos suponer que esos límites no serían otra cosa que un avatar de las condiciones de posibilidad del relato de la historia como género de la modernidad: su carácter intrínsecamente moral, que preferiría conceder a la *mera* literatura el monopolio del *puro acontecer verbal* de la experiencia, porque no podría imaginar un relato del *acontecer real* del pasado ajeno al régimen de la moral, aun si se trata de un relato imaginario[20]. Pero ese límite, a su

[20] No ignoro la densidad de los varios y diversos problemas que puede abrir el uso que hago aquí de la calificación "moral". Puedo aclarar, para comenzar a controlar la noción, que quisiera referirme principalmente a un rasgo de la literatura moderna que la historia literaria conoce bien –desde Auerbach hasta Barthes, pasando por Lukács, Bajtín, R. Williams y tantos otros– pero que, como ha señalado con acierto Hayden White, puede considerarse un rasgo central de la condición moderna misma, es decir de nuestra condición histórica, desde que está a la vez en la filosofía moderna y en la narratividad de la historiografía moderna. Me refiero al vínculo

vez, podría ser interrogado desde una mirada histórica menos generalizante, más circunscripta. Sugerí antes que, hasta donde conozco, la literatura argentina no ha escrito hasta ahora (no habría podido hacerlo) un "Deutsches Requiem" de la dictadura. Se nos dice que la historiografía sabe desconfiar de la imaginación contrafáctica, pero no me resigno a renunciar a lo que, en este caso, podría vislumbrarse en su ejercicio; quiero decir que quizás, en el fondo de las condiciones que explican esos límites de las narrativas de la dictadura no haya otra cosa que una cuestión política, esa que la rutina del habla social de estos años llama "impunidad"; para referirse a la singular posición contra el nazismo que puede leerse en las ficciones del Borges de los años cuarenta, Annick Louis ha utilizado la noción de poética del "equívoco", oponiéndola tanto a la de confusión en el plano ideológico como a la de ambivalencia en el plano semiótico: "lo equívoco es aquello cuyo sentido es difícil de determinar, que se produce con la intención de obstaculizar la interpretación"[21]; no podría responder aquí cuán inequívoco habría sido, para el horizonte cultural del presente argentino de los años cuarenta, el juicio público de la historia contra el nazismo y cuán libre del peligro de la confusión ideológica, así, habría estado ese experimento borgeano que entrega la voz del relato al jerarca de un campo de exterminio (aunque las proposiciones de Louis al respecto son convincentes)[22]; en

---

constitutivo, de autoimplicación, entre legitimidad política, Estado moderno u orden colectivo deseable –es decir, *telos* social– y narrativa, sea esta histórica o ficcional, vínculo que la modernidad construye y adopta. Sin comprometerse con las tesis propias de White acerca de la historia, se puede adoptar su descripción de ese vínculo: "una vez que hemos reparado en la íntima relación que Hegel sugiere entre ley, historicidad y narratividad, no nos puede sorprender la frecuencia con que la narratividad, bien ficticia o real, presupone la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de un relato narrativo . [...] ...parece posible llegar a la conclusión de que toda narrativa histórica tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata. [...] ...la narrativa, seguramente en la narración fáctica y probablemente en la narración ficticia también, está íntimamente relacionada con, si no está en función de, el impulso a moralizar la realidad, es decir, a identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable" (White, Hayden, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 28-29).

21 Louis, Annick, "Besando a Judas. Notas alrededor de 'Deutsches Requiem'", en Rowe, William; Canaparo, C. y Louis, A., *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 65.

22 Hay, por supuesto, toda otra serie de cuestiones a considerar: que el de Borges no es un relato *realista*, como ya señalamos, está entre las principa-

contraposición, en cambio, parece claro que la narración literaria sobre la última dictadura argentina, como el resto de los relatos sobre esa experiencia, ha operado hasta hoy contra el horizonte de una realidad política, judicial y moral persistentemente equívoca, confusa e incierta. Pero quizás haya que considerar también otro horizonte, porque si resulta claro que estas ficciones innovan respecto de las narrativas utilizadas antes en la novela argentina para narrar esa experiencia, parece en cambio más discutible que pueda leerse en ellas alguna novedad relativa a la historia literaria misma, a la historia de las estéticas de la narrativa argentina en sentido estricto[23]; para responder a tales interrogaciones sería necesario reubicarlas en un corpus más amplio, cuyo criterio de recorte no pase por la experiencia histórica que se procura narrar sino por las líneas de renovación o ruptura de las poéticas del relato desde los últimos años del siglo XX; por ejemplo, si hiciésemos intervenir en esta discusión la tesis según la cual la poética de César Aira representaría la última ruptura histórica importante de la literatura argentina, concluiríamos que las estéticas de las novelas consideradas pertenecen a una temporalidad literaria anterior.

## *Tema del traidor o del héroe*

En 1996, poco después de *Villa*, se conoció la novela de Liliana Heker, *El fin de la historia*. La estrategia narrativa con que el libro afronta el conflicto acerca de los modos de narrar el horror dictatorial consiste en el procedimiento usual de presentar a la vez la historia y la narración de la historia: Diana Glass escribe el relato de sus dudas, vacilaciones y búsquedas en el intento por contar la historia de su amiga Leonora Ordaz, porque se trata del caso de una guerrillera de Montoneros que, secuestrada por los comandos de la dictadura, se pasa al bando de los victimarios y colabora, enamorada de uno de sus torturadores. Aunque la *forma* de la novela se conecte más bien con los cánones usuales de la narración realista, durante las semanas de promoción tras el lanzamiento del libro Heker explicó su propósito en términos de una poética de la ambigüedad que, a la luz del texto, habría que adjudicar más a su concepción de ciertas apariencias de los hechos de la historia que a su concepción de la literatura:

---

les; también las intervenciones en notas al pie del "editor" del escrito del nazi, y los *equívocos* que abren.

[23] A excepción, tal vez, de orientar la lectura hacia el debate acerca de la productividad o el anacronismo de los desparejos retornos argentinos a la remota y casi ajena tradición del *realismo*.

> Ocurre que ante la muerte como política oficial, ocurre que ante el crimen y la tortura existe una sola respuesta posible: la oposición absoluta y sin atenuantes. Pero las respuestas consensuadas no necesitan de la literatura. Ni la literatura necesita de ellas: aviesamente buscará comprobar que, enquistadas en el horror, constituyéndolo, hay historias privadas, repugnantes pero al mismo tiempo tan resbaladizas que apenas uno se acerca a ellas, parecen darse vuelta, generar sus propias defensas, desfigurar su verdadera cara. Digamos, por ejemplo: aquel a quien llamamos traidor nunca es un traidor para sí mismo; su discurso nos lo revelará como actuando de la única manera posible en que se puede actuar en una circunstancia dada [...] ¿Cómo contar a ese traidor? [...] he buscado que el texto fuera, ante todo, un hecho literario, con todo lo que esto implica de sinuoso y ambiguo[24].

Como se ve, cuando ignora todo lo equívoca que se presenta la figura del traidor en la tradición literaria a que pertenece (baste pensar en Roberto Arlt y en Borges) y –antes que ambiguar esa figura– la simplifica, Heker postula una representación narrativa de una cierta visión de algunos aspectos atroces de la experiencia histórica, aquellos que el discurso social de consenso no complejiza, y no tanto la exploración literaria que la ficción podría operar sobre la experiencia[25]. De un modo semejante, en la novela sucede que Diana Glass alcanza a advertir que el principal dilema que la condujo a narrar eso era un falso dilema, es decir que, por encima de las apariencias, en su amiga Leonora ya estaban, desde mucho antes de la delación y la traición, los rasgos de una subjetividad compatible con el ejercicio del horror; es decir, que la ambigüedad o hasta la misma traición no describían el fondo básicamente siempre idéntico a sí mismo de su amiga. Así, la declaración de intenciones de Heker resulta una descripción que subraya la capacidad de presión que la perspectiva ideológica antidictatorial (en casi todos los casos razonada, para darle un estatuto superior a lo ideológico, en términos de "ética"), tiene en general para los novelistas argentinos que han encarado el relato del horror de la dictadura. Esta cuestión me parece más relevante que la controversia que suscitó la novela de Heker tras su primera edición, y que interrogaba cuál era la posición política e ideológica sobre los hechos del pasado reciente de alguien que elegía narrar, de entre los diversos tipos de sucesos posibles de ese pasado, la traición de una víctima y, luego, se arriesgaba a reponer más o menos inadvertida-

---

[24] Heker, Liliana, "La trama secreta de una traición", *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1996, p. 6.

[25] Por supuesto, no postulo de ningún modo que Heker ignore esa tradición porque pueda desconocerla.

mente una confirmación de *la derrota* o, aún peor, la teoría de los dos demonios[26]. *El fin de la historia* se aparta, ciertamente, de un punto específico del discurso del consenso de los años ochenta sobre el problema de los Derechos Humanos, que incluía –como ya señalé- la prohibición implícita de hablar de las responsabilidades que, respecto del clima de violencia política de los setenta, cabría adjudicar a una parte de las víctimas –los militantes de las organizaciones revolucionarias armadas–. Pero, por más que la elección de un tipo de suceso en lugar de otros tenga incidencia en los efectos ideológicos de un relato, no toca necesariamente a la cuestión principal, la de los modos de narrar, la del modo en que la configuración literaria de la experiencia disloca la ideología y a su vez la reorganiza (o en cambio, finalmente, la confirma), ni conmueve, en este caso, más que provisoriamente –en las vacilaciones de algunos personajes antes que en la perspectiva de la narración– las "respuestas consensuadas" de la moral de la historia. La historia tiene finalmente un sentido, viene a decirnos esta novela, y la literatura está para iluminarlo sin resguardarse en la simplificación de los hechos y de los sujetos históricos a que estaría atada la construcción social de réplicas o consignas de consenso.

Sobre fines de 2002, Carlos Gamerro publicó *El secreto y las voces*, una novela próxima a *Ni muerto has perdido tu nombre* por la ubicación tanto en el contexto histórico marcado por la emergencia de los HIJOS de detenidos-desaparecidos, como en las geografías apartadas de los pequeños pueblos del interior a los que alcanzó también el terrorismo de Estado. Gamerro intenta en este libro otra fórmula narrativa para el tema: una sociografía dialectal de la complicidad. Fefe vuelve al minúsculo pueblito santafesino donde solía pasar los veranos de la infancia y la adolescencia en casa de sus abuelos maternos, y con el pretexto de acopiar material para una novela más o menos policial, emprende una larga serie de entrevistas con los más diversos pobladores de Malihuel: quiere saber todos los detalles acerca de Darío Ezcurra, el desaparecido del pueblo, un juerguista típico, bello, mujeriego y eternamente joven, que había sabido ganarse el encono de padres, maridos y ciudadanos de bien, y daba la excusa apropiada para que el comisario hiciese de él "el granito de arena" que Malihuel tributaría a los militares y a la lista de los 30.000 desapare-

[26] Véase, por ejemplo, el texto polémico sobre la novela de Graciela Daleo, una ex militante montonera detenida-desaparecida en la ESMA y luego liberada por sus captores (Daleo, Graciela, "¿Cuál es el fin de la historia?", *Radar. Ocio, Cultura y Estilos en Página/12*, Buenos Aires, I, 4, 8 de septiembre de 1996, p. 9).

cidos: como una variante más de su desenfado provocador, Ezcurra había usado en algunas colaboraciones periodísticas la retórica setentista de la liberación nacional y popular, dirigida especialmente contra uno de los señores feudales de la zona. Fefe interroga a todos los vivos y, por su intermedio, a algunos muertos: sus propios amigos de infancia, los ya cincuentones amigotes de Ezcurra, los notables del pueblo, el propietario de la única fábrica del lugar, los médicos, el profesor de la escuela secundaria, un ex policía, las vecinas y las damas de sociedad, las solteronas y las viudas, la curandera, el dueño del hotel para parejas, los parroquianos del bar, el farmacéutico, el carnicero, el panadero, el peluquero, un ex convicto, un ex gerente del banco, el dueño del videoclub, etc. Por ellos, por las superposiciones, las contradicciones y divergencias de sus relatos, Fefe va reconstruyendo una versión de los hechos y descubre que el comisario que se encargó de secuestrar y asesinar a Ezcurra consultó antes con todo el pueblo, comprometió la opinión de cada uno, y construyó así, sin oposiciones, una trama social casi completa de complicidades, bajo las diversas formas de la colaboración directa, el asentimiento, la omisión, el miedo, el fingimiento de olvido o de ignorancia, el convencimiento de inocencia por la autoimposición siempre repugnante de los argumentos morales o ideológicos más miserables. Las referencias literarias están en el texto mismo: el Shakespeare más citado (Malihuel huele mal, como Dinamarca), *Fuenteovejuna*, *El matadero*; y la figuración proustiana de la memoria recobrada, que se busca en un ejercicio deliberado pero que va volviendo también en el sabor de los fideos o por el relato a la vez deseado y temido de los otros que, casi siempre locuaces, narran larga y detalladamente desde la inverosímil convicción de una completa ausencia de culpa. Bajo la forma de una representación de las voces y los tipos que permite desplegar las destrezas de un oído literario especialmente afinado para la inscripción de hablas situadas, desfila así, en esa miniatura sociodiscursiva de la población malihuense, el universo apretado de una comedia humana donde la individuación usual del realismo se alcanza apenas, porque el efecto de composición es el de un friso sociográfico por delegación metonímica: el infierno grande del “Proceso” en pueblo chico. Cada tipo de cómplice –civil, policía, cura–, se corresponde con alguna posición y con alguna de las formas de autojustificación típicas, es una muestra del resto de los individuos de su especie que hubieran podido hallarse en cualquier otro lugar de la Argentina, y agrega una confirmación más a las varias sentencias que por momentos desplazan el relato hacia la novela de tesis: “el crimen perfecto es justamente aquel que se comete a la vista de todos: porque entonces no hay testigos, solo cómplices. [...] darse

cuenta que se puede callar en voz alta, que el chisme de pueblo puede funcionar al revés. Que el silencio también viaja de boca en boca"; en suma, acumula pruebas argentinas para la frase de William Seward Burroughs que hace de epígrafe de la novela: "Hablar es mentir. Vivir es colaborar" (pp. 232 y 12). Así, la condición ideológica de posibilidad de esa galería del consentimiento social con el horror está en lo que podríamos imaginar como una decisión previa a la escritura: como si la novela postulara que cualquier narrativa literaria sobre este tema no puede sino dar por ciertas e inconmovibles las respuestas de oposición más definidas y radicales: se está explícita e inequívocamente en contra de todas las formas imaginables de la complicidad con la dictadura, hasta de la más inadvertida, o se es un colaborador; por supuesto, el relato ha elegido imaginar, en función de ese punto de partida, el caso de una víctima cuya condición de completa inocencia resulta definitiva e indiscutible; por otra parte, la voz principal es la de un narrador que participa activamente de aquella convicción antidictatorial inequívoca: el propio Fefe –un *héroe* de la guerra de 1982 en Malvinas[27]–, que duda solo de los sucesos que desconoce y de las voces ajenas, no de sus creencias, y que sobre el final de la novela promete pasar a la acción: "Voy a denunciarlo para que aparezca en todas las lista de represores. Voy a ponerme en contacto con HIJOS de Buenos Aires y Rosario. Porai le podemos organizar un escrache. Eso para empezar. Si aparece algún resquicio legal para acosarlo pongo a trabajar a mi abogado"[28].

De *El fin de la historia* a *El secreto y las voces*, de *Villa* a *Dos veces junio*, se suceden entonces búsquedas y variaciones diversas de la novela argentina que se propuso narrar el horror de la dictadura. Es posible que, para la historia de las narrativas sociales sobre esa experiencia extrema, resulte especialmente relevante el paso de la figura individual del colaborador directo a la figura colectiva de las complicidades de casi todos. Pero aún no es posible, por supuesto, cerrar evaluaciones, tampoco en el campo más restringido de la historia literaria: el corpus sigue abierto y muchas de las tradiciones estéticas y políticas disponibles para enriquecerlo o desviarlo no han sido exploradas.

---

[27] Se trata del mismo personaje de una novela anterior de Gamerro, *Las islas* (Buenos Aires, Simurg, 1998); el hecho de que además Fefe sea un hacker –una forma nueva de la figura del enemigo del *sistema*– resulta, por supuesto, de cierta importancia para leer qué clase de *héroe* propone la ficción de Gamerro.

[28] Se refiere a Greco, el subcomisario, coejecutor del asesinato de Ezcurra junto al ya finado comisario Neri y contacto entre la policía y los militares.

# Agradecimientos

Poco y nada de este libro hubiese tomado forma sin las pasiones literarias y políticas de algunos amigos, sin la inteligencia apasionada de que me rodearon en lecturas compartidas pero también en la discusión conversada, durante años. Por los dos lados, pero sobre todo por el lado de la literatura: Esteban López Brusa, Verónica Delgado, Jorge Panesi, Ana Porrúa, Alberto Giordano, María Celia Vázquez, Carlos Gazzera, Nora Avaro, Judith Podlubne. Por los dos lados, pero sobre todo por el lado de la política: Alberto Pérez, Aníbal Viguera, Ana Barletta, Laura Agratti, Ana Julia Ramírez, Antonio Camou y Jorge Sotelo. Muchos otros amigos reconocerán lo que les debe el libro, empezando por Margarita Merbilhaá, Geraldine Rogers, Graciela Goldchluk, Enrique Foffani, Fabio Espósito, Sergio Pastormerlo, José Luis De Diego, Élida Lois, Carolina Sancholuz, Silvia Loustalet, Laura Juárez, Teresa Basile, Mario Goloboff, Gloria Chicote, Miriam Chiani, Malena Botto, Sylvia Saítta, Ana Lenci, Sandra Raggio, Florencia Abbate, Laura Lenci, Adriana Astutti, Marcela Arpes, Alicia Atienza, Carlos Pérez Rassetti, Analía Capdevila, Jorge Monteleone.

Otros tantos estuvieron en el proceso de escritura del libro o en innumerables puntos que pensé, reescribí o corregí por sus sugerencias y comentarios, o por la lectura de sus ensayos: María Negroni, Annick Louis, Graciela Montaldo, Horacio González, Roxana Patiño, Francine Masiello, Delfina Muschietti, Rita de Grandis, Andrea Pagni, Claudia Gilman, Graciela Speranza, Elsa Drukaroff, Mónica Gordillo, Omar Chauvié, Sandra Lorenzano, Mónica Bueno, Idelber Avelar, Mariana Tello y sus compañeros de HIJOS de Córdoba.

De la generación de los maestros, con algunos de los cuales discuto en las páginas precedentes, siempre están María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Susana Zanetti, Carlos Altamirano, David Viñas, Ana María Bannenechea, Noé Jitrik, Josefina Ludmer, David Lagmanovich; y Enrique Pezzoni y Hugo Cowes, que nos mostraron a tantos la felicidad de la literatura.

El encuentro ceremonial de las clases universitarias y los exámenes orales –por lo menos, en la universidad argentina– suele convertirse en un lugar de enunciación dialógica rarísimo y excepcional, por momentos casi idílico sobre todo en contraste con los lugares de enunciación o *comunicación* hegemónicos: un espacio donde, a veces, como en la literatura, el fuego de las pasiones de la lectura y la inteligencia circula por las voces, como "un azar convertido en don", para definirlo con una figura que en *Glosa*, de Juan José Saer, refiere a la efímera pero categórica densidad de la experiencia del mundo por la experiencia del otro (por eso la clase es un género de la oralidad cuyos poderes para pensar provocan el desprecio y el miedo de cierta aristocracia académica). Debo mucho a esa experiencia no previsible –un azar para cuya donación, aunque no podamos provocarla, podemos disponernos–. En ese sentido, el libro se escribió en un diálogo muchas veces afortunado con las voces de incontables estudiantes y tesistas de La Plata, Rosario, Córdoba, Río Gallegos, Mar del Plata y Buenos Aires.

Mi hermano Daniel (que pertenece a la clase de personas que venden el único auto que pudieron comprar a duras penas con tal de producir una puesta dramática) me impidió olvidar que la literatura es un *arte* y que hace mucho es mentira que le interese al Estado ni a los emporios *culturales*. Amalia Cahtte y Hugo Anad están también, desde el comienzo más remoto.

# Índice

IV. Memorias

Este libro se terminó
de imprimir en los talleres
digitales de RIL® editores
Santiago de Chile, agosto de 2004.